DIE REITERSCHÖPFUNGEN DER PHIDIASISCHEN KUNST

VON

DR. AUGUST DIEHL
MAJOR A. D.

MIT 17 TAFELN UND 1 TITELBILD

BERLIN UND LEIPZIG 1921

VEREINIGUNG WISSENSCHAFTLICHER VERLEGER

WALTER DE GRUYTER & CO.

VORMALS G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG — J. GUTTENTAG, VERLAGS-BUCHHANDLUNG — GEORG REIMER — KARL J. TRÜBNER — VEIT & COMP.

Geschichte der deutschen Kunst.

Von G. DEHIO, Professor, Dr. phil., Dr.-Ing. h. c. Groß-Oktav.

Erster Band. 2. Auflage. 1921. (Zwei Teile.)

Text: VIII, 370 Seiten. brosch. M. 55.—, geb. M. 75.—.
Tafeln: 444 Seiten. brosch. M. 70.—, geb. M. 90.—.

Zweiter Band. 1921. (Zwei Teile.)

Text: IV, 350 Seiten. brosch. M. 50.—, geb. M. 65.—.
Tafeln: 435 Seiten. brosch. M. 75.—, geb. M. 90.—.

»Es wäre vergebliche Liebesmüh' aus dem überquellenden Reichtum dieses monumentalen Werkes auch nur einen kurzen Auszug geben zu wollen. Es genüge die Feststellung, daß seit Jacob Burckhardts Tagen kein Buch erschienen ist, das an Tiefe der künstlerischen Einsicht, an Breite des historischen Stoffes sich mit diesem vergleichen ließe. So möge es ein Volksbuch in des Wortes edelster Bedeutung werden.«

Magdeburger Tageszeitung.

»Es ist ein großartiges Werk, und die deutsche Wissenschaft hat allen Grund, auf eine solche Leistung, die auch in Jahrzehnten nicht überholt werden dürfte, stolz zu sein«. *Der Cicerone.*

»Dehios Werk ist nicht nur ein kunstgeschichtliches, sondern auch ein nationales Verdienst; es ermöglicht, nein zwingt wie kein anderes, deutsche Kunst aufzunehmen.« *Schwäbischer Merkur.*

»Dies Buch beglückt. . . .« *Th. Heuß in »Der Schwabenspiegel«.*

Der Weg zum Kunstverständnis.

Eine Schönheitslehre nach der Anschauung des Künstlers mit 353 Abbildungen im Text. Von OTTO STIEHL, Professor an der Technischen Hochschule, Dr. ing. ehr. Magistratsbaurat. 1921. Groß-Oktav. VII, 321 Seiten. Preis geh. M. 60.—, geb. M. 75.—.

Die Grundanschauungen, die in diesem Werke vorgeführt werden, kann man als Wiedergabe der in ernsten Künstlerkreisen verbreiteten Auffassungen bezeichnen, sie sind nur hier, wohl zum ersten Male, gesichtet und unter einheitlichen Gesichtspunkten geordnet, in vielen Beziehungen auch selbständig weiter entwickelt. Als solche Zusammenfassung dessen, was Künstler über Kunst denken, wird dies Buch selbst denen nicht unwillkommen sein, die sich vom wissenschaftlich verstandesmäßigen Standpunkt aus mit Kunst beschäftigen. Gewidmet ist es allen den unendlich Vielen, die ein innerlicher Zug zur Kunst und ihrem Genusse hinzieht, daneben so manchem jungen Künstler, der Klärung sucht, und nicht zuletzt den Lehrern, die imstande und berufen sind, ihren Schülern die Grundlagen zu überliefern, auf denen sich ein edler Kunstgenuß als Bereicherung des Innenlebens aufbauen kann. Besonderer Wert ist darauf gelegt, durch die Abbildungen gerade auch Reize schlichter, anspruchsloser Art dem Verständnis und der Anteilnahme des Lesers nahe zu bringen.

VEREINIGUNG WISSENSCHAFTLICHER VERLEGER

WALTER DE GRUYTER & CO., VORM. G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG - J. GUTTENTAG, VERLAGSBUCHHANDLUNG - GEORG REIMER - KARL J. TRÜBNER - VEIT & COMP.

BERLIN UND LEIPZIG

Webster Family Library of Veterinary Medicine
Cummings School of Veterinary Medicine at
Tufts University
200 Westboro Road
North Grafton, MA 01536

TUFTS UNIVERSITY LIBRARIES
3 9090 014 563 817

Parthenon, Nordfries XXXI.

DIE REITERSCHÖPFUNGEN DER PHIDIASISCHEN KUNST

VON

DR. AUGUST DIEHL
MAJOR A. D.

MIT 17 TAFELN UND 1 TITELBILD

BERLIN UND LEIPZIG 1921

VEREINIGUNG WISSENSCHAFTLICHER VERLEGER

WALTER DE GRUYTER & CO.

VORMALS G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG — J. GUTTENTAG, VERLAGS-BUCHHANDLUNG — GEORG REIMER — KARL J. TRÜBNER — VEIT & COMP.

Druck der Vereinigung wissenschaftlicher Verleger Walter de Gruyter & Co., Berlin W. 10.

Dem Andenken meiner Mutter.

Vorwort.

Der Verfasser dieser Studie war bis 1919 aktiver Offizier in der Bayerischen Feldartillerie, dabei begeisterter Reiter und Pferdefreund. Nach der Revolution bezog er die Universität Würzburg, um sich kunstwissenschaftlichen und philosophischen Studien zu widmen. Die vorliegende Arbeit ist hervorgegangen aus Erkenntnissen und künstlerischen Erlebnissen, die ihm in den Vorlesungen und Seminarübungen bei Herrn Prof. Bulle zuteil geworden sind.

Für die freundliche Unterstützung bei Drucklegung dieser Schrift und ihrer Ausstattung mit Abbildungen sei dem hochverehrten Lehrer an dieser Stelle der wärmste Dank ausgesprochen.

Würzburg, im Juni 1921.

Dr. Aug. Diehl.

Inhaltsangabe.

Literaturverzeichnis IX
Einleitung 1
I. Kapitel. Über die Darstellung des Pferdes in der ägyptischen Kunst . . . 10
II. Kapitel. Über die Gestalt des Pferdes 12
III. Kapitel. Über die Gangarten des Pferdes 20
IV. Kapitel. Über die Psyche des Pferdes 31
V. Kapitel. Über Pferd und Reiter in der assyrisch-babylonischen Kunst . . . 36
VI. Kapitel. Über das Reiterliche in der Erscheinung 48
VII. Kapitel. Über Pferd und Reiter in der griechischen Kunst vor der Entstehung des phidiasischen Reiterfrieses 57
VIII. Kapitel. Die Reiterschöpfungen der phidiasischen Kunst 86
IX. Kapitel. Goethe und das Urpferd des Phidias 116
X. Kapitel. Die Nachfolge 120
XI. Kapitel. Vergleiche 124
XII. Kapitel. Schluß 127

Anhang:

Tafel I: Die Körperteile des Pferdes.
Tafel II: Das Skelett des Pferdes.
Tafel III: Die Maße nach Herbin.
Tafel IV: Beizäumung und Aufrichtung des Pferdehalses.
Tafel V: Der Schritt.
Tafel VI: Der Trab.
Tafel VII: Der kurze Galopp.
Tafel VIII: Der gestreckte Galopp.
Tafel IX: Der Sprung und das Changement.
Tafel X: Schemata der Fußfolge.
Tafel XI: Die Momente und Motive nach Reinach.
Tafel XII: Ägyptische Kunst.
Tafel XIII: Assyrische Kunst.
Tafel XIV: Griechische Kunst. Malerei.
Tafel XV—XVII: Griechische Kunst. Plastik.

Verzeichnis der benützten Literatur.

1. British Museum, Sculptures of the Parthenon. London 1910.
2. Maxime Collignon, Le Parthénon. Paris 1912. Morel, Ch. Eggiman Succ.
3. A. Michaelis, Der Parthenon. Leipzig 1871. Breitkopf & Härtel.
4. E. Petersen, Die Kunst des Phidias. Berlin 1873. Weidmann'sche Buchhandlung.
5. A. Bötticher, Die Akropolis von Athen. Berlin 1888. Verlag von Julius Springer.
6. H. Lechat, Phidias et la sculpture grèque au cinquième siècle. Enthalten in: Les maîtres de l'art. Paris, ohne Jahreszahl (nach 1904).
7. L. S. Ruhl, Über die Auffassung der Natur in der Pferdebildung antiker Plastik. Kassel 1846. Doll & Schäfer.
8. V. Cherbuliez, Athenische Plaudereien über ein Pferd des Phidias. Geschrieben 1860. Übersetzt von J. Riedisser und herausgegeben mit einem Nachwort von W. Amelung. Straßburg 1903. Heitz.
9. W. Passow, Studien zum Parthenon. Berlin 1902. Enthalten in: Philologische Untersuchungen, herausgegeben von A. Kießling und v. Wilamowitz-Möllendorf. Weidmann'sche Buchhandlung.
10. S. Reinach, La représentation du galop dans l'art ancien et moderne. Enthalten in: Revue archéologique. Paris 1900—1901.
11. E. Muybridge, Animals in motion. An electro-photographie investigation of consecutive phases of muscular actions. London 1907. Chapmann and Hall.
12. E. I. Marey, Le mouvement. Paris 1894. G. Masson.
13. A. Schlieben, Die Pferde des Altertums. Neuwied und Leipzig 1867. Heuser'sche Buchhandlung.
14. J. v. Neegelein, Das Pferd im arischen Altertum. Enthalten in: Teutonia, Arbeiten. zur germanischen Philologie. 2. Heft. Leipzig 1903. E. Avenarius.
15. V. Hehn, Kulturpflanzen und Haustiere. Herausgegeben von O. Schrader. 8. Aufl. Berlin 1911. Gebr. Bornträger.
16. C. Keller, Haustiere. Berlin 1905. Paul Parey.
17. Graf C. G. Wrangel, Das Buch vom Pferde. 2 Bände. Stuttgart 1890. Schickhardt & Ebner.
18. Graf C. G. Wrangel, Taschenbuch des Kavalleristen. Stuttgart 1911. Schickhardt & Ebner.
19. Oberst a. D. Spohr, Die Logik in der Reitkunst. 2 Teile. Erschienen in: Unsere Pferde, hippologische Abhandlungen. Heft 32. Stuttgart 1904. Schickhardt & Ebner.
20. Reitvorschrift (für das deutsche Heer, vom 29. Juni 1912). Berlin 1912. Mittler & Sohn.
21. C. R. Lepsius, Denkmäler aus Ägypten und Äthiopien. Berlin 1842—1845. Nikolaische Buchhandlung.
22. Prisse D'Avennes, L'art égyptien. Paris 1868. Arthus Bertrand.
23. Champollion le Jeune, Monuments de l'Egypte et de la Nubie. Paris 1886. Didot frères & Cie.
24. W. v. Bissing, Denkmäler ägyptischer Skulptur. München 1914. Bruckmann A.-G.
25. H. Fechheimer, Die Plastik der Ägypter. Berlin 1920. Bruno Cassirer.

26. Der alte Orient, herausgegeben von der Vorderasiatischen Gesellschaft. XI — XIV. Leipzig. Hinrichs'sche Buchhandlung 1910 — 1915.
27. A. Paterson, Assyrian sculptures. Pallace of Sinacherib. The Hague. Holland. M. Nyhoff 1915.
28. Perrot et Chipiez. Histoire de l'art dans lantiquité. Tome VI — X. Paris 1894 — 1914. Hachette et C.
29. A. Furtwängler und C. Reichold, Griechische Vasenmalerei. München 1900 — 1902. Bruckmann A.-G.
30. P. Hartwig, Die griechischen Meisterschalen der Blütezeit des strengen rotfigurigen Stiles. Stuttgart und Berlin 1893. W. Spemann (S. Reimer).
31. E. Buschor, Griechische Vasenmalerei. München 1913. Piper & Co.
32. A. Furtwängler, Die antiken Gemmen. Berlin-Leipzig 1900. Giesecke & Devrient.
33. Fondation, E. Piot. Monuments et Mémoires. IV. Band. Paris 1897. E. Leroux.
34. J. N. Svoronos, Das Athener Nationalmuseum, Ausgabe Barth. Athen 1908. Beck und Barth.
35. A. Conze, Die attischen Grabreliefs. Band I und II, 2. Berlin 1900. W. Spemann.
36. v. Lieres und Wilkau, Beiträge zur Geschichte der Pferdedarstellung in der altgriechischen Vasenmalerei. Straßburger Dissertation 1914. Heitz.
37. H. W. Burkhardt, Reitertypen auf griechischen Vasen. Münchener Dissertation 1906. Kastner & Callwey.
38. M. Th. Homolle. Ecole Française d'Athènes. Fouilles de Dèlphes. Paris 1904. Fontemoing.
39. Th. Wiegand, Die archaische Porosarchitektur der Akropolis zu Athen. Cassel und Leipzig 1904. Fischer & Cie.
40. E. Curtius und F. Adler, Olympia. Berlin 1890. Asher & Cie.
41. Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts in Athen.
42. H. Brunn's Kleine Schriften. Berlin und Leipzig 1906. Teubner.
43. Rietzler, Der Parthenon und die Vasenmalerei. Münchener Dissertation 1902.
44. Xenophon, Hipparchikos und Über die Reitkunst. Urtext: Teubnersche Ausgabe. Übersetzung: Langenscheidt'sche Bibliothek.
45. A. Furtwängler, Meisterwerke der griechischen Plastik. Leipzig-Berlin 1893. Giesecke & Devrient.
46. Brunn-Bruckmann, Denkmäler griech. und röm. Skulptur. München 1888—1890.
47. Antike Denkmäler, herausgegeben vom K. Arch. Inst. Berlin 1891. G. Reimer.
48. Hamdy Bey et Reinach, Une nécropole royale à Sidon. Paris 1892. E. Leroux.
49. Ausonia, Rivista della societa di archeologia e storia dell' arte. Roma 1808 ff.
50. Cargiulo, Collection of the most remarkable monuments of the National Museum. Naples 1872.
51. V. Staïs, Marbres et Bronzes du Musée National. Athènes 1910.
52. E. Pernice, 56. Programm der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin 1896. G. Renner.
53. Goethe, Über Kunst und Altertum. II. Band. Stuttgart 1818. Cottaische Buchhandlung.
54. Goethe, Ausgabe Goedecke. IX. Band.
55. Springer, Handbuch der Kunstgeschichte. V. Band. 7. Aufl. Leipzig 1920. A. Kröner.
56. Shakespeare. Schlegel u. Tieck. 12. Band.

Verzeichnis der Abbildungen.

Titelblatt: Parthenon, Nordfries XXXI.

I. Die äußeren Teile des Pferdes (nach Wrangel).

II. Das Knochengerüst des Pferdes (nach der Reitvorschrift).

III. Die Messung nach Prof. Herbin (nach Wrangel).

IV. a) Haltung der jungen Remonte beim ersten Anreiten.
b) Dressurhaltung.
(Nach der Reitvorschrift.)

V. Der Schritt (nach Muybridge).

VI. Der Trab (nach Muybridge).

VII. Der kurze Galopp. Canter. Hier Linksgalopp. (Nach Muybridge.)

VIII. Der gestreckte Galopp. Hier Rechtsgalopp. (Nach Muybridge.)

IX. a) Der Sprung (nach Muybridge).
b) Das Changement (nach Marey).

X. Schematische Darstellung der Fußfolge in den verschiedenen Gangarten.

XI. Die Momente der natürlichen Bewegung und die Motive der bildenden Kunst nach Reinach.

XII. Ägyptische Kunst. Ramses III. auf der Jagd. Medine Habu.

XIII. Assyrische Kunst. Assur-bani-pal auf der Jagd. (668—626 v. Chr.) Relief aus Kujundschik. London. British Museum.

XIV. Griechische Kunst. Innenbild einer attischen Trinkschale des Onesimos (nach Hartwig, Meisterschalen LIV).

XV. Griechische Kunst. Parthenon, Westfries X.

XVI. Parthenon, Nordfries XXXVI.

XVII. Parthenon, Südfries XIII.

Einleitung.

Über den Cellafries am Parthenon haben wir eine reichhaltige Literatur. Dieses Kunstwerk ist archäologisch und künstlerisch so eingehend gewürdigt worden, daß im wesentlichen Neues nicht ohne weiteres gegeben werden kann. Nur über die berühmten Reiterdarstellungen dieses Frieses sind interessante Fragen offen geblieben, deren Lösung hier versucht werden soll. Die deutsche Literatur, die sich mit diesen einzigartigen Reiterschöpfungen befaßt hat, liegt zeitlich so weit zurück, daß weder die neueren Ergebnisse der stilgeschichtlichen Forschung, noch die Aufschlüsse der Momentphotographie über die Bewegung des Pferdes berücksichtigt werden konnten. Die ausländische Literatur dagegen, welche sich bis in jüngere Zeit mit den phidiasischen Reitern beschäftigte, hat wohl die aus der Kinematographie geschöpften Erkenntnisse zu Vergleichen verwertet, aber dabei die künstlerische Einstellung mehr oder weniger außer Betracht gelassen. Sie ist infolgedessen zu recht unbefriedigenden und widerspruchsvollen Schlußfolgerungen gekommen, die einer Nachprüfung bedürfen. Ein kurzer Rückblick wird das deutlich machen. Wir verfolgen dabei ausschließlich die Literatur über den Reiterfries, und was wir ausführen, bezieht sich zunächst nur auf diesen. Von den übrigen Teilen, dem Festzug und der Götterversammlung, sehen wir ab.

Als im Anfange des vorigen Jahrhunderts Lord Elgin den größten Teil des Parthenonfrieses, die vielgenannten Elgin marbles, von Athen nach London geschafft hatte, verursachten diese Denkmäler begreiflicherweise zahlreiche kritische und beschreibende Veröffentlichungen im kunstbeflissenen Europa. Über den tiefen Eindruck des Kunstwerks herrschte damals, wie heute, Übereinstimmung, darüber aber, worauf er sich gründe, gingen die Anschauungen vielfach auseinander, und sie sind noch heute geteilt. Durch das ganze Jahrhundert werden, teils einzeln, teils im Zusammenhang, drei Fragen aufgeworfen. Einer Sphinx vergleichbar scheint das Kunstwerk dem Beschauer immer wieder diese drei Rätsel aufgegeben zu haben:

1. Worauf beruht die Harmonie dieser Reitererscheinungen? Welche Pferderasse hat dem Künstler als Vorbild gedient?

2. Welche Bewegung ist hier dargestellt? Entspricht sie den natürlichen Gangarten des Pferdes und beruht darauf der meisterhaft lebendige Eindruck?

3. Woher der berückende, im eigentlichen Sinne des Wortes unvergleichliche Ausdruck in den Pferdeköpfen? Sind sie so natürlich dargestellt, oder sind sie so vergeistigt aufgefaßt?

Daß es Rätsel sind, beweisen uns die zahlreichen Unterschiede in der Beantwortung — das ewige Geheimnis der echten Kunst. Sie beweist ihr Sein durch die Wirkung auf die menschliche Seele, und keiner kann sie restlos ergründen, weil die Unergründlichkeit einen Teil ihres Wesens ausmacht. Aber in die Richtung deuten, der Erkenntnis des Schönen einen Schritt nähertreten und dadurch das künstlerische Erlebnis steigern, das liegt im Bereich des Möglichen, und das ist unsere Aufgabe.

Im Jahre 1846 hat L. S. Ruhl, Direktor der Akademie der bildenden Künste in Kassel, ein kleines, Christian Rauch gewidmetes Schriftchen herausgegeben, das den Gegenstand behandelt [1]). Es ist wohl mit das Treffendste, was bisher darüber gebracht worden ist. Zwar äußert er sich, anscheinend selbst ein leidenschaftlicher Reiter [2]), zur Gestalt des Parthenonpferdes mit der Skepsis des praktischen Pferdekenners, und wir vermissen die künstlerische Würdigung, aber er hat die Gangart der Pferde schon damals erkannt und richtig als Bewegungen reiterlicher Schule von hoher Vollendung gekennzeichnet. Leider hat er sein Urteil nur knapp angedeutet und auf eine Beweisführung an Hand der einzelnen Figuren des Frieses verzichtet. Zusammenfassend sagt er: »Überdies können diese Pferde als musterhafte Vorbilder in der Auffassung einer so schwer wiederzugebenden und daher in Kunstwerken meist verfehlt dargestellten Gangart angesehen werden.« [3]) Auch die dritte Frage berührt er mit wenigen, aber bedeutsamen Worten: »Um aber auf den Vergleich zwischen Bild und Vorbild zurückzukehren, so ist hier noch zu bemerken, wie sich aus dem Bedürfnis die Natur zu stilisieren, manche Abweichungen ergaben, denen es wohl allein zuzuschreiben ist, wenn das Elginsche Pferd für manche das Ansehen einer übernatürlichen und, wie einige wollen,

[1]) L. S. Ruhl, Über die Auffassung der Natur in der Pferdebildung antiker Plastik. Kassel 1846.

[2]) S. 30. Ruhl sagt: »Der bildende Künstler, wenn er nicht Reiter ist — was allemal für solche erforderlich, welche das Pferd zur Darstellung ihrer Kunst in mehr als untergeordneter Weise erwählen —, kann sich aus Schriften unterrichten.« Wir schließen uns dem nicht unbedingt an. Jeder für Schönheit empfindsame Mensch, auch wenn er nicht Reiter ist, empfindet das Vollendet-Reiterliche der Erscheinung als Harmonie, ohne sich der Gründe bewußt zu werden, um so mehr der Künstler.

[3]) S. 29.

gespenstigen Erscheinung gewonnen hat.« [1]) An anderer Stelle spricht er von der »Grundlosigkeit einer vermeintlichen Idealität dieser Pferde«. Heute, wo wir in die Stilgeschichte der griechischen Kunst, ja in das Wesen des Stils überhaupt, einen größeren Einblick haben, als Ruhl ihn haben konnte, müssen wir die Feinheit des Urteils bewundern Wir kommen in der Abhandlung darauf zurück.

Im Jahre 1860 schrieb Cherbuliez, ein französischer Gelehrter, im Anschluß an eine Reise nach Athen in belletristischer Form ein Büchlein »Athenische Plaudereien über ein Pferd des Phidias« [2]). Er erkennt in dem Parthenontypus die Berberrasse und beweist es, nicht durch einen Vergleich mit dieser noch heute wohlbekannten Rasse, sondern durch eine umständliche, eine Fülle von Gelehrsamkeit offenbarende, geschichtliche Beweisführung. Er vergleicht ferner in sehr anregender Weise Xenophons Schriften über Reitkunst und Reiterei [3]) der Griechen mit den Bewegungen der Parthenonpferde, ohne indessen den Zusammenhang zwischen der künstlerischen Gestaltung und der natürlichen Erscheinung an den einzelnen Figuren aufzuzeigen. Interessant ist die Äußerung, die er einer seiner Personen über den Eindruck des Kunstwerks in den Mund legt: »Niemand betrachtete je das Pferd (des Phidias) mit Aufmerksamkeit, der sich nicht darauf ertappte, zu vergessen, daß das Pferd von Marmor sei, das er sich nicht mit Leben begabt vorgestellt und es bewundert hätte, nicht als eine Schöpfung der Kunst, sondern als ein Werk der Natur; so sehr hat der Künstler es verstanden mit ihr zu rivalisieren, ihre Geheimnisse zu entwenden und den Stein so zu beleben, daß dadurch eine Illusion erzeugt wurde, die sich dem kältesten und gelassensten Beurteiler aufdrängte.« [4]) Hier erkennen wir den Drang, sich die Gewalt des künstlerischen Eindrucks zu erklären. Die Betrachtungen spiegeln die damalige französische Kunstanschauung wieder, aber das Wesen des Stiles liegt, soweit man es überhaupt fassen kann, bedeutend tiefer, als hier Cherbuliez vermutet.

Zu diesem Werk hat Amelung im Jahre 1903 ein Nachwort geschrieben [5]). Er unterstreicht im wesentlichen die Ausführungen Cherbuliez's und bringt neues Material dafür herbei. Wir werden auf sein Schriftchen wiederholt zurückkommen.

Im Jahre 1873 erschienen die Arbeiten von Michaelis [6]) und

[1]) S. 27.

[2]) V. Cherbuliez, Athenische Plaudereien über ein Pferd des Phidias. Übersetzt von Ida Riedisser, mit einem Nachwort von W. Amelung. Straßburg 1903.

[3]) Xenophon, »Von den Obliegenheiten eines Reiterobersten« und »Über die Reitkunst«.

[4]) S. 41.

[5]) S. 233.

[6]) A. Michaelis, Der Parthenon. Leipzig 1871.

Petersen [1]) über den Parthenon. Michaelis betont die Kleinheit des parthenonischen Pferdetyps und geht in der Bewunderung des Reiterlichen noch weit über Ruhl hinaus, indem er in den Bewegungen der Pferde nicht nur korrekten Galopp, sondern sogar die künstlichen Figuren der hohen Schule, Levaden, Kurbetten und Krupaden zu erkennen glaubt [2]). Petersen aber sagt in bezug auf die bewegten Reitergruppen des Nordfrieses: »Das allzugroße Feuer der kaum losgelassenen Rosse macht sich, wie am Westfries, noch in gewaltsamen Sätzen Luft, bis allmählich weiter nach vorn der Gang der Rosse in geregelten Paradegalopp übergeht« [3]).

Wir können zusammenfassend sagen, daß alle diese Kunsthistoriker Wahrheit, Kraft und lebhafte Aktion in der Bewegung der Parthenonpferde hervorheben, wenn sie auch in der Benennung der einzelnen Gangart im Sinne der Reitkunst verschiedene Ansichten bekunden.

In den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts ging man daran, die körperliche Bewegung der Lebewesen an kinematographischen Aufnahmen zu studieren. Alsbald befaßten sich einzelne Kunstschriftsteller und Pferdekenner mit der Frage: Wie verhält sich die natürliche Bewegung des Pferdes zu den bisher üblichen Motiven der künstlerischen Darstellung. Es war zu erhoffen, daß die Vergleiche interessante Aufschlüsse über künstlerisches Sehen und Gestalten geben würden, weil gerade an dem bewegten Objekt der Unterschied zwischen Natur und Kunst leichter aufgezeigt werden kann als an ruhenden Gebilden der natürlichen Erscheinungswelt. Die Vergleiche haben tatsächlich sehr beachtenswertes Material geliefert, eine befriedigende Schlußfolgerung aber ist bis heute nicht gezogen worden, man kann eher eine Verwirrung der ehedem gleichgerichteten Anschauungen über die Parthenonreiter feststellen. Zwar gehen die neueren, führenden Werke [4]), welche die Parthenonskulptur behandeln, über unsere Spezialfrage, als eine innerhalb ihrer Gesamtbetrachtung weniger bedeutsame, in Kürze hinweg, oder sie begnügen sich mit der Betonung des künstlerischen Eindrucks, aber im Gegensatz hierzu haben die Erforscher der natürlichen Gestalt und Bewegung des Pferdes und im Anschluß an sie auch einige Kunstschriftsteller auf Grund ihrer Studien Urteile aufgestellt, die in ihrer Bestimmtheit den Anspruch erheben, kunstwissenschaftliche Forschungsergebnisse zu sein. Es fehlt ihnen

[1]) E. Petersen, Die Kunst des Phidias. Berlin 1873.

[2]) S. 224.

[3]) S. 282.

[4]) A. Böttticher, Die Akropolis von Athen. Berlin 1888. — H. Lechat, Phidias et la sculpture grècque au cinquième siècle. Paris (nach 1904). — H. Smith, British Museum, Sculptures of the Parthenon. London 1910. — M. Collignon, Le Parthenon. Paris 1912 u. a.

aber eine wichtige Voraussetzung, da ihre Verkünder den künstlerischen Faktor aus ihrer Betrachtung ganz oder teilweise ausgeschaltet haben. Da nun jene die Frage nicht erschöpft, diese aber sie nur einseitig behandelt haben, besteht hier eine Lücke. Ihre Bedeutung ist, wenn auch nicht nebensächlich, so doch gering für das Kunstwerk als solches, aber sie ist von großer Tragweite für die kunstwissenschaftliche und psychologische Erforschung jenes rätselhaften Phänomens, das wir Stil nennen.

Zunächst hat der französische Oberst Duhousset in einem 1893 erschienenen Artikel »Phidias réaliste« [1]) seine Beobachtungen auf Grund der Vergleiche des Frieses mit kinematographischen Aufnahmen mitgeteilt. Er kommt zu dem Schluß, daß Phidias zuerst von allen Künstlern der elt den Galopp der Natur entsprechend dargestellt hat. Nebenbei aber findet er auf dem Friese allerlei andere keineswegs schulgerechte Stellungen, die er, verständigerweise, wie Amelung bemerkt, auf Rechnung der künstlerischen Absicht setzt. Indessen dieses Ergebnis bedeutet eine offene Frage, deren Lösung uns erst die eigentliche Frucht der Vergleiche zu bringen verspricht.

Im Jahre 1894 erschien das Werk von Marey [2]), Direktor der physiologischen Station an der Akademie für Medizin in Paris. Es handelt von der kinematographischen Erfassung der lebendigen Bewegung jeglicher Art. Zu unserem Gegenstand bringt es lediglich das Bild eines Parthenonreiters mit der Bezeichnung: »Frise du Parthenon. Cheval au petit galop« [3]). Dazu lesen wir folgende Angabe: »La figure, prise sur un fragment de la frise, qui reste encore à l'Acropole, représente ce premier temps (bezogen auf einen Moment der kinematographischen Aufnahme des kurzen Galopps). Toutes ces figures diffèrent beaucoup des allures du galop rapid usitées de nos jours; les chevaux du Parthenon semblent se mouvoir sur place, ou du moins se régler sur la lente progression de théories sacrées [4]).« Welch ein Unterschied zu den Anschauungen von Michaelis und Petersen!

Auf Duhoussets Anregungen fußend veröffentlichte 1901 Reinach [5]) eine Arbeit: »La représentation du galop dans l'art ancien et moderne«. Er stellt vier Momente des natürlichen Galopps vier Motiven der Kunst-

[1]) Diese Angabe nach W. Amelung im Anhang zu Cherbuliez's »Athenische Plaudereien, S. 267 (siehe oben, Anm. 2, S. 3): Duhousset, »Phidias réaliste« im »Magasin pittorsque«. Paris 1893, S. 156 ff.

[2]) I. Marey, Le mouvement. Paris 1894.

[3]) S. 204.

[4]) S. 199.

[5]) S. Reinach, La représentation du galop dans l'art ancien et moderne. Erschienen in Revue archéologique. Paris 1900/01.

schöpfung aller Zeiten gegenüber und weist nach, daß nur eines dieser Motive, das er le *canter* nennt, der Natur entspricht. Er sagt darüber: »Le *canter* — seul schéma du galop, qui soit confirmé par la photographie ne diffère que peu du *cabré fléchi* (eines der anderen drei Motive); il suffit dans cette dernière attitude, d'écarter du sol un des membres postérieurs pour avoir le *canter*. On peut donc se demander quel est le type primitif. J'incline, pour ma part, à croire que c'est le *cabré fléchi*, dont nous possédons des exemples archaïques. Au debut du cinquième siècle — peutêtre en pays dorien, à Corinthe — l'étude des tracés ou le raisonnement conduisit à modifier légèrement cette attitude pour obtenir celle que les chevaux du Parthenon ont rendue célèbre. Mais il est impossible d'attribuer ce motif à Phidias, puisqu'il paraît sur des monnais de Corinthe qui sont certainement antérieures au Parthénon. Phidias a seulement assuré le succès, en lui imprimant la marque de son génie.« [1]) Was uns hier vor allem interessiert, ist die Auffassung, als sei die phidiasische Darstellung im wesentlichen Tradition. Nach Reinach also ist der entscheidende Schritt zum »Realismus« schon früher, irgendwo in der Entwicklungskette der Gestaltung des Pferdetypus getan worden, und Duhoussets begeisterter Ausruf »Phidias réaliste« ist gegenstandslos. Damit ist wieder ein besonderer Standpunkt in der Beurteilung des Reiterfrieses gegeben. Aber die Reihe der unterschiedlichen Urteile wird erst durch Passow und Muybridge geschlossen.

Die »Studien zum Parthenon« von W. Passow [2]), einem deutschen Gelehrten, sind im Jahre 1902 erschienen. Sie enthalten über unseren Gegenstand einen knappen Aufsatz: »Das Parthenonpferd«. Passow hat sich zweifellos eingehend mit dem Reiterfries befaßt und allerlei Messungen und Vergleiche angestellt. Auf die künstlerische Ergründung seiner Wahrnehmungen hat er im allgemeinen verzichtet, und die von ihm vorgelegten Fragen harren daher ebenso wie jene Mareys und Duhoussets noch der endgültigen Lösung. Wir werden uns eingehend mit seinen Ausführungen zu befassen haben. Hier sei nur folgendes gesagt: Er weist zunächst nach, daß die Parthenonpferde unnatürlich klein sind, etwa um Handbreite größer als Schafe, und führt diese Erscheinung auf tektonische Gründe des Reliefstils zurück. Fortfahrend meint er, der Künstler habe, um dieses Mißverhältnis zwischen Reiter und Pferd unmerklich zu machen, grundsätzlich die inneren Füße der Reiter weggelassen und ihren Unterschenkeln eine besondere Lage gegeben. Es heißt da: »Zunächst dürfen seine (des Phidias) Reiter um keinen Preis die Beine ausstrecken, streifen sie doch so schon beinahe

[1]) 1900. I. S. 227.

[2]) W. Passow, Studien zum Parthenon. Erschienen in »Philologische Untersuchungen«, herausgegeben von Kießling u. Willamowitz-Möllendorf. Berlin 1902.

am Boden. Er (Phidias) verstößt damit freilich gegen die ersten Regeln der Reitkunst, die auch Xenophon wohl kennt usw. [1]) Allerdings sieht sich Passow veranlaßt, zu dieser auffallenden Behauptung unter dem Strich hinzuzusetzen: »Musterhaft ist dagegen die Weichheit im Oberkörper usw. Das mag denn auch den Parthenonreitern die Bewunderung des Reitlehrers in London eingetragen haben, der seine Schüler vor die Elgin marbles führte.« Wir aber fragen, ob der Reitlehrer das getan haben würde bei so falscher Haltung der Unterschenkel und insbesondere bei so unreiterlichen Gangarten, wie Passow sie erkennen will; denn Passow sagt darüber folgendes: »Man hat sich der Mühe unterzogen, die verschiedenen Stellungen der Pferde auf Links-, Rechts- und Kontre-Galopp zurückzuführen; man hat sogar kunstvolle Figuren: Levaden, Kurbetten, Krupaden auf dem Friese wiederfinden wollen. Diese hippologischen Finessen lagen indessen den Parthenonkünstlern durchaus fern. Sie verfahren da gänzlich ad libitum. Man beachte nur den Rechts- und Linksgalopp. Auf dem ganzen Südfries überwiegt der Linksgalopp, auf dem Nord- und Westfries dagegen der Rechtsgalopp. Den Linksgalopp nimmt man gerne hin, denn er ist dem Pferde natürlich; zum Rechtsgalopp muß es erst mühsam erzogen werden [2]). Warum geschah das auf der Nord- und Vestseite? Entscheidend ist allein der künstlerische Gesichtspunkt gewesen. Man gewann in diesem Falle die Möglichkeit, die schön modellierte Brust des Pferdes zu zeigen, ein Vorteil, um den man im andern Fall gekommen wäre. Das geht aber nur die Vorderbeine an. Die Hinterbeine sind frei von dieser Rücksicht und galoppieren denn auch bald rechts, bald links, völlig unbekümmert um die Vorderhand [3])«. Wir sehen, die schöne und klare Auffassung, die wir bei Ruhl, Michaelis, Petersen und anderen gefunden haben,

[1]) S. 51. Der Irrtum Passows ist unbegreiflich. Nichts wäre unnatürlicher als die Beine auszustrecken. Die Oberschenkel halten den sogenannten Schenkelschluß, die Unterschenkel aber sind beim Reiten weich an den Pferdekörper geschmiegt und geben dort die unentbehrlichen Schenkelhilfen. Dazu müssen sie gewinkelt und zugleich locker sein. Beim Ausstrecken werden sie steif und entfernen sich vom Pferdeleib

[2]) S. 59. Auch diese Bemerkung Passows ist, wie manche andere, so allgemein ausgedrückt, nicht einwandfrei. Das ungeschulte Pferd galoppiert rechts und links und seine Schulung ist, bei richtiger Dressur, im Rechtsgalopp nicht mühsamer wie im Linksgalopp.

[3]) Es handelt sich um das Changement. Dieses besteht in zwei aufeinanderfolgenden Bewegungen: 1. Wechsel der Hinterfüße, 2. Wechsel der Vorderfüße, oder umgekehrt. Nun kann aber die bildende Kunst nur einen Zeitmoment darstellen, der folgende wird, hier wie anderswo, von der Phantasie ergänzt. Passows Auffassung ist daher ganz unverständlich. Nehmen wir denn etwa bei einem abgebildeten Läufer an, daß er stets mit dem linken (rechten) Fuß voraus ist, den andern aber grundsätzlich nachschleift? Das wäre in der Betrachtungsweise Passows dasselbe Verfahren, das er hier auf das Pferd anwendet. Wir kommen auf diese Frage, wie überhaupt auf die Ausführungen Passows, im VIII. Kapitel ausführlich zu sprechen.

ging in die Brüche, um ziemlich verwirrten Anschauungen Platz zu machen, je mehr man dem Kunstwerk mit naturalistischen Vergleichen und Messungen zu Leibe rückte.

Zum Abschluß unserer Skizze führen wir das 1907 erschienene Werk des Engländers E. Muybridge [1]) an. Er veröffentlichte eine ganz vortreffliche und sehr reichhaltige Zusammenstellung von kinematographischen Aufnahmen der menschlichen und tierischen Bewegung. In dem Bande »Animals in motion« finden wir alle Gangarten des Pferdes wiedergegeben und erläutert. Die Abbildung eines nackten Reiters im Galopp kommt unserer Abhandlung ganz besonders zu statten. Ohne Vergleich der unbekleideten Menschengestalt auf ungesatteltem Pferd würde die Untersuchung unserer Frage eine empfindliche Lücke aufweisen. Wir bringen im Anhang die einschlägigen Reihenbilder des englischen Werkes als die wichtigste Grundlage für unsere Arbeit. Auch Muybridge hat zum Parthenonfries Stellung genommen. Das Buch enthält einige aphoristisch hingestreute kunstgeschichtliche Vergleiche, und wir hören folgendes: »In the Panathenaic procession there are not any horses to which the action of the gallop was intended to be given. Some appear anxious to start off at a rapid rate, others suggest a sudden check from a fast motion, but none are making a sustained rapid progress. The proportions of many of these horses are susceptible of criticisme.« [2]) Diese Bemerkungen sind nicht etwa aus einem größeren Zusammenhang herausgegriffen, sondern es ist alles was der englische Tierkenner über das griechische Kunstwerk zu sagen hat.

Indem wir den vorstehenden Abriß aus der Geschichte der Interpretation des Reiterfrieses überschauen, müssen wir uns bewußt bleiben, daß alle Beurteiler, Begeisterte und Skeptiker, entweder ihren subjektiven Eindruck wiedergeben, den wir als solchen unbedingt anerkennen müssen, oder objektive Vergleiche vorbringen, die ihrerseits, von Irrtümern abgesehen, ebenfalls unantastbare sachliche Ergebnisse darstellen. Wo nun diese objektiven Vergleiche Widersprüche feststellen zwischen der natürlichen Erscheinung und der künstlerischen Darstellung, wird entweder von vornherein auf eine Erklärung im Sinne künstlerischer Begründung verzichtet und damit indirekt der Anschauung Raum gegeben, daß die Wirkung des Kunstwerks nicht eben auf der natürlichen Wiedergabe beruhe, oder es wird angedeutet, daß die Lösung der aufgezeigten Wiedersprüche in der künstlerischen Absicht zu suchen sei, womit aber das durch den Vergleich in uns wachgerufene Interesse keineswegs erschöpft, sondern im Gegenteil gesteigert wird, weil ein

[1]) E. Muybridge, Animals in motion. An electro-photographie investigation of consecutive phases of muscular actions. London 1907.

[2]) S. 162.

überzeugender Nachweis über diese künstlerische Absicht und ihren Erfolg nicht geführt wird. Diesen verlangen wir aber; denn ein Teil der Interpreten des Reiterfrieses betont, daß es gerade die meisterhafte Wiedergabe der Natur sei, worauf die bezwingende Gewalt des Eindrucks sich gründe. Hier zeichnet sich das Problem am deutlichsten ab. Der Versuch es zu lösen erfordert zunächst eine gründliche Überprüfung und Klarstellung des naturalistischen Maßstabes. Wir verstehen darunter eine mit Rücksicht auf den vorliegenden Zweck geordnete Darstellung der Gestalt und Gangart des Pferdes. Schon hierbei treten Schwierigkeiten insofern auf, als man auch das lebendige Pferd, je nach Gebrauchszweck und Geschmack, verschieden beurteilen kann, und als über die Feinheiten in der Gangart, insbesondere im Galopp, die Ansichten letzten Endes noch keineswegs einheitliche genannt werden können. Erst wenn über diese Dinge Klarheit geschaffen ist, kann der eigentliche Vergleich statthaben. Mit ihm ist untrennbar die Frage verbunden, inwieweit die phidiasische Kunst aus der Naturbeobachtung geschöpft hat. Deshalb ist zweitens eine gründliche Betrachtung der vorphidiasischen Entwicklung des Reiterbildes unerläßliche Vorbedingung. Diese Betrachtung muß auch auf die ägyptische und assyrische Kunst ausgedehnt werden, weil die griechische Kunst von jenen befruchtet worden ist. Drittens muß dem spezifisch Reiterlichen in der Erscheinung eine ganz andere Beachtung zugebilligt werden, als es bisher geschehen ist; denn hier sind Reiter dargestellt im engsten Sinne des Wortes. Nicht um die Erscheinung des Kriegerischen handelt es sich im Reiterfries, nicht um Kampfszenen oder Wettrennen, auch keineswegs um eine Parade oder sonst ein militärisches Schauspiel, sondern Gegenstand der Darstellung sind einfach Reiter. Das Reiterliche an sich war das Motiv des Künstlers, es allein faßt diese Gestalten des Frieses mit allen Spielarten der Haltung, Bewegung und Beseelung zu einer strengen Einheit zusammen.

Nach diesen Gesichtspunkten ist der Stoff unserer Abhandlung gegliedert. Um das Material aus der Pferdekunde nicht als trockenen Aufsatz voranschicken zu müssen, wurde es bei der Besprechung der ersten Kunstepoche, der ägyptischen, behandelt und hier gleich im Zusammenhang entwickelt. In gleicher Weise wurde das Einschlägige aus der Reitlehre bei Besprechung der assyrischen Denkmäler, wo zuerst Reiterbildnisse auftreten, zusammengefaßt.

I. Kapitel.

Über das Pferd in der ägyptischen Kunst.

Ägypten war kein Land der Pferde und die Ägypter waren kein Reitervolk. Es sind umstrittene Fragen, wann das Pferd nach Ägypten gekommen ist, und wie es mit der Reiterei in diesem Lande beschaffen war. Darüber nur besteht kaum ein Zweifel, daß im alten Reich das Pferd unbekannt gewesen ist. Es wurde erst in der Übergangszeit zum neuen Reich durch die Berührung mit östlichen Nachbarn in Ägypten heimisch und fand Verwendung im Kriege und auf der Jagd. Sein Gebrauch blieb anscheinend auf die Bespannung der Streit- oder Jagdwagen beschränkt [1]).

Demgemäß sehen wir die Darstellung des Pferdes erst in den Kunstdenkmälern des neuen Reiches, und zwar meist als Zweigespann, seltener in ledigem Zustande und nur ganz vereinzelt unter dem Reiter. Ihrer Eigenart folgend hat die ägyptische Kunst, wie für andere Gegenstände der Darstellung, so auch für das Pferd, bestimmte Typen geschaffen. Sie sind in mehreren Spielarten vorhanden und zeigen einen für die ägyptische Kunst auffallend reichen Wechsel. Im Rahmen unserer Untersuchung kommen nur die Typen der künstlerischen Vollendung und solche bedeutsamer Eigenart in Frage. Sie sind in Fülle vertreten auf den Denkmälern von Ipsambul, Karnak, Memnonia, Medinet-Habu und el-Amarna [2]).

Der durch seine Verbreitung und Gleichartigkeit bedeutendste, wie durch seine künstlerische Geschlossenheit eindruckvollste Typ ist die Darstellung des Königs mit dem galoppierenden Zweigespann. Mit ihm wollen wir unsere Betrachtung beginnen. Wir wählen als Vorlage Taf. 92 aus der Sammlung von Bissing, ein Relief von hoher künstlerischer Vollendung. Gegenständliche Einzelheiten dagegen betrachten wir nach den Abbildungen von Lepsius, Bd. VI, Abt. III, Bl. 165 und 166, die Farbenwirkung ist bei Champollion le Jeune, Bd. I, 1, Pl. XXVI zu sehen, ferner bei Prisse D'Avennes, Bd. II, Taf. 84 u. 102.

Bissing bringt uns Ramses III. auf der Jagd. Siehe unsere Tafel XII. Pferde von unvergleichlicher Geschmeidigkeit des Körpers, in Nacken-

[1]) Viktor Hehn, Kulturpflanzen und Haustiere in ihrem Übergang aus Asien nach Griechenland und Italien, sowie in das übrige Europa. 8. Aufl. Berlin 1911. S. 25. Dazu O. Schraders Bemerkungen S. 54 — C. Keller, Naturgeschichte der Haustiere. Berlin 1905. S. 207, Abs. 4.

[2]) Champollion le Jeune, Monuments de l'Egypte et de la Nubie. Paris 1836. Die Bände I, 1; III u. IV. — Lepsius, Denkmäler aus Ägypten und Äthiopien. Berlin 1845. Bd. VI. — F. W. v. Bissing, Denkmäler ägyptischer Skulptur. München 1914. Taf. 86, 91, 92, 93 u. 124. — Prisse D'Avennes, L'art égyptien. Paris 1862.

und Kopfhaltung die Gebärde sieghafter Überlegenheit ausdrückend, jagen in einer Flucht von ungeheuren Sprüngen über das Gefilde. Alles ist Umriß. Der ägyptische Maler oder Reliefkünstler beurteilte die Welt nach der Silhouette, er sah sie als ein farbiges Schattenspiel, und so ist der Umriß sein wichtigstes Ausdrucksmittel. Die Linien und Formen des Pferdekörpers innerhalb des Konturs werden kaum flüchtig angedeutet, nicht weiter, als es zum Verständnis des Dargestellten notwendig ist. Wir sehen wenig vom Leben der Tierseele im Spiel der Augen, Ohren und Nüstern, nichts von der charakteristischen Wellenbewegung der Muskulatur unter dem Haarkleid, nichts von den straffen Sehnen an den unteren Gliedmaßen. Dafür erfreut uns die mit unbeirrter Klarheit geführte Geschmeidigkeitslinie, die, beginnend am Schweifende und über Kruppe, Rücken, Nacken, Kopf bis zu den Nüstern verlaufend, in bestechend elegantem Schwung ihren eigenen Rhythmus wahrt. Sie faßt die ganze Erscheinung zusammen; denn der schlanke Leib und die zierlichen Glieder sind schon in ihr organisch angedeutet, und die Pose des Schwanenhalses ist in ihr enthalten. Selbst die uns durch die Beinstellung vermittelte Flüchtigkeit, die raumgreifende Gebärde dieses schwingenden Tierkörpers, gewinnt an Wahrscheinlichkeit erst mit der Biegsamkeit des Leibes. So entbehrt das Kunstwerk keineswegs der inneren Wahrheit, es wirkt vielmehr gerade durch ihren Besitz unmittelbar überzeugend, solange wir nicht durch Vergleich und Berechnung den Eindruck aufheben. Trotzdem hat sich die Stilisierung weit von der natürlichen Erscheinung entfernt. Dieses Phänomen hat für die vorliegende Untersuchung eine grundsätzliche Bedeutung, und wir wollen versuchen, es zu ergründen. Denn es ist eben hier die Aufgabe, den Unterschied zwischen Naturerscheinung und stilisierter Formgebung klar zu stellen, um im Ergebnis die Eigenart der künstlerischen Auffassung zu erkennen, weil diese Erkenntnis für den Gang der kunstgeschichtlichen Entwicklung und die Stellung eines Denkmals innerhalb der Weltkunstgeschichte wesentlich ist.

Zu diesem Zweck vergleichen wir zunächst die natürliche Gestalt des Pferdes, insbesondere die Form und Biegsamkeit des Halses, dann die Folge und Stellung der Füße im Galopp und schließlich die Ausdrucksmöglichkeit der Tierseele in der äußeren Erscheinung des Pferdes mit den ägyptischen Denkmälern. Hierbei beschränken wir uns ausschließlich auf jene Gebiete der Pferdekunde, die gegenständlich sind. Die aber müssen wir so gründlich behandeln, als es für den vorliegenden Zweck unentbehrlich ist.

II. Kapitel.

Über die Gestalt des Pferdes.

Welche Gestalt sollen wir einem Vergleich zugrunde legen? Es gibt Renn-, Reit- und Wagenpferde, hochwertige Rassezuchtergebnisse und unansehnliche Durchschnittsgäule, Vollblutpferde, warmblütige und kaltblütige Schläge, und sie alle haben Unterscheidungsmerkmale. Ein sogenanntes Idealpferd aber, sozusagen die Inkarnation aller Vorzüge eines Pferdes, gibt es in der Natur nicht; vielmehr können auch mangelhaft gebildete Pferde gute Leistungen aufweisen und vortrefflich aussehende minderwertig sein. Hinsichtlich der Beziehungen der einzelnen Körperformen zur Leistungsfähigkeit sei auf die reichhaltige hippologische Literatur verwiesen. Hier interessiert uns lediglich die Gestalt als Ganzes. Zunächst dürfen wir die aufgeführten Pferdetypen insofern einschränken, als für unseren Vergleich nur warmblütige, edle Reit- und Wagenpferde in Betracht kommen können. Hiervon ausgehend schließen wir uns den Erfahrungen des bekannten Pferdekenners, Grafen C. G. Wrangel, an. Er sagt in seinem Buch vom Pferde [1]): »Aus diesem Grunde (gemeint ist die Unmöglichkeit der Beschreibung eines Musterpferdes) finde ich mich veranlaßt, meine Beschreibung usw. damit einzuleiten, daß ich meine Leser auf einige Linien aufmerksam mache, die mehr oder weniger rein und vollkommen bei allen Pferden hervorragender Klasse, gleichviel welchem Typus dieselben angehören, vorgefunden werden. Ich meine diejenigen, welchen das Knochengerüst des Pferdes die rechte Länge, Höhe und Breite zu verdanken hat oder, m. a. W., die Proportionen, welche die mechanische Grundlage der Schnelligkeit, Kraft und Ausdauer des Pferdes bilden.«

Er führt dann aus, daß die Franzosen ein Pferd mit vorstehender Charakteristik »cheval à grandes lignes« genannt haben und weiterhin, daß es der französische Professor Herbin [2]) gewesen ist, der zuerst zahlreiche Messungen an Pferden à grandes lignes vorgenommen hat und zu nachfolgendem Ergebnis gekommen ist.

Nimmt man die Länge der Pferdeschulter, gemessen vom Widerrist zur Bugspitze als Ausgangsmaß, so findet sich im wohlgebauten Pferdekörper das gleiche Maß:

1. in der Linie vom äußersten Punkt der Hinterhand bis zur Hüftspitze,
2. in der Strecke, die von der Hüftspitze aus horizontal verlaufend die Schulterlinie erreicht und

[1]) Graf C. G. Wrangel, Das Buch vom Pferde. Stuttgart 1890. Bd. II, S. 5.

[2]) Herbin, Professor an der franz. Gestütsschule Le Pin (nach Wrangel, Buch vom Pferde, II. Bd., S. 6).

3. in der Länge des Halses, vom Halsansatz bis zur Ohrenwurzel gemessen.

In der Tat kann man diese Wahrnehmung mit dem Zirkel an Abbildungen und Photographien vieler edler Pferde nachweisen, wenn man sehr kleine Unterschiede, die ja schon im Spielraum der Fixierpunkte liegen, nicht mitrechnet. Auf Taf. III des Anhanges zu dieser Schrift sehen wir die Maße Herbins auf den Rassentypus eines arabischen Vollbluthengstes [1]) angewendet, und wir können zugeben, daß sie stimmen. Indessen sei gleich hier bemerkt, daß Pferdeabbildungen, die den Maßen entgegenkommen, wohl unverkennbar einen wohlgefälligen Gesamteindruck hervorrufen, daß aber umgekehrt keineswegs alle Darstellungen schöner Pferde dem System entsprechen [2]). Immerhin finden wir den Ausdruck à grandes lignes sehr wohl begreiflich. Er dürfte aus dem Entzücken einer Generation von Pferdekennern herausgewachsen sein, die zugleich Schönheitsfreunde waren. So können wir, gestützt auf Wrangels Autorität und den Ursprung dieser Maßkriterien, mit ihnen arbeiten, als mit Kennzeichen, die von anerkannt schönen Pferden abgeleitet sind. Wollten wir ein umfangreicheres Fundament aufstellen, so würden wir notwendig in eine uferlose Differenzierung geraten. Doch sei noch erwähnt, als Anhalt für Höhe und Länge des Gesamtkörpers, daß das Maß vom äußersten Punkte der Hinterhand bis zur Brustlinie, abgegriffen auf der Horizontalen, also die Länge des Pferdes, stets größer ist als der senkrechte Abstand des Widerristes vom Boden, worunter man die Höhe (Größe) des Pferdes versteht [3]). Von Wichtigkeit ist schließlich noch die Winkelung der oberen Gliederteile, also des Schulterblattes mit dem Oberarm und des Beckenknochens mit dem Oberschenkelbein. Haben die von ihnen gebildeten Winkel etwa 90°, dann verbürgen sie die beste Aktion und entsprechen in Ruhe und Bewegung, wie wir noch sehen werden, dem Schönheitsempfinden nicht nur des Pferdekenners. Die Gliederung ist aus Taf. II des Anhanges ersichtlich. Dazu ist zu bemerken, daß das Bewegungsspiel dieser oberen Gliederstrecken sich nicht so, wie das der extremen Teile beobachten läßt. Die Silhouette der Beine beginnt erst mit dem Unterarm oder dem Unterschenkel. Man vergleiche unsere Taf. I mit Taf. II. Nur an der wechselnden Randform des Brust- und Rückenkonturs und an den Muskelschwellungen unter der Haut ist die Bewegung der oberen Organe wahrnehmbar. Das ist für die kunstgeschichtliche Würdigung der Denkmäler ältester Zeiten von besonderer

[1]) Nach einer Abbildung bei Wrangel, Buch vom Pferde, II. Bd., S. 273.

[2]) Taf. V des Anhanges zeigt ein Rassepferd von vollendeter Harmonie der Formen, das andere Proportionen aufweist. Hals und Hinterhand sind kürzer als das Schultermaß.

[3]) Diese und die folgende Angabe findet man in fast jedem Handbuch über Pferdekunde.

Bedeutung. Primitive Kunst sieht die Glieder des Pferdes erst da, wo sie aus der Körpermasse heraustreten und kennt oberhalb dieser Grenze nur die Form und Plastik des Rumpfes. Für fortgeschrittene Kunst dagegen wird das Gliederspiel der verdeckten Teile ein unentbehrliches Ausdrucksmittel zur Erhöhung des künstlerischen Eindrucks.

Vergleichen wir nun die Maßverhältnisse des ägyptischen Pferdes, wie es uns in der Kunst entgegentritt, mit den Proportionen à grandes lignes, die, wie wir hörten, ein Merkmal aller Pferde hervorragender Klasse sind, so müssen wir uns darüber klar sein, daß wir Messungen, etwa mit dem Zirkel, nur an Abbildungen vornehmen können, die das Pferd von der Seite genau senkrecht zur Laufrichtung und im Halten oder im Schritt wiedergeben. Andernfalls verschieben sich durch die Perspektive oder durch die Bewegung des Leibes die Fixierpunkte und die Ränder des Körpers. Nun zeigen die ägyptischen Reliefs wohl den Pferdekörper genau von der Seite, aber meist im Galopp. Aber wir können trotzdem bei den galoppierenden Pferden das Verhältnis von Schulter, Mittelteil und Hinterhand ganz gut abschätzen. Wir gewinnen überall den Eindruck, daß diese drei Maße, auch wenn wir die durch den Galopp bedingte Streckung des Körpers in Abzug bringen, keineswegs von gleicher Länge sind, sondern daß der mittlere Teil vielfach zu lang, die Hinterhand aber fast immer zu schmal ist, wenn man beides nach Herbin am Maßstab der außerordentlich großen häufig übertriebenen Schulterlänge beurteilt. Diese Tendenz der Körperstreckung im Galopp tritt auf den vollendeten Denkmälern in unseren bisherigen Beispielen [1]) weniger deutlich hervor, als bei geringeren Erzeugnissen, ist jedoch unverkennbar; nur hat hier die beschränkende Meisterhand gewaltet, während in den unerschöpflichen Massenabbildungen die Lust des Bildners an der Übertreibung der Kunstregel sich mehr oder weniger schrankenlos auszuleben pflegte. So sehen wir walzen-[2]) und wurmähnliche [3]) Pferdegebilde entstehen und wieder andere mit Überbrüsten [4]) und Taubenkröpfen [5]). In ihnen lebt nur wenig von der Überzeugungskraft der Meisterstücke.

Betrachten wir jetzt jene selteneren Schöpfungen aus guter Hand, die das Pferd in so ruhiger Gangart darstellen, daß wir die kritischen Linien abzugreifen vermögen, so bemerken wir einen überraschenden Unterschied gegenüber den Galopptypen, der durch die natürliche

---

[1]) Siehe oben, Anm. 2 S. 10.

[2]) Z. B. Lepsius, Bd. VI, Abt. III, Bl. 157 u. 158.

[3]) Champollion, Bd. I, 1 Plan XX.

[4]) Z. B. Lepsius, Bd. VI, Abt. III, Bl. 130 a.

[5]) Z. B. Lepsius, Bd. VI, Abt. III, Bl. 128a. Die schwellende Brust soll den Drang nach vorwärts ausdrücken.

Dehnung des Leibes beim Galoppieren nicht ausreichend erklärt wird. Aus jenen flotten, weichen Springern können niemals die gedrungenen Kraftpferde werden, die wir jetzt vor uns haben. Während nämlich die Masse der geringeren Reliefs bei Darstellung der ruhigeren Gangart dem gleichen Prinzip huldigt wie beim Galopp, weichen die Denkmäler guter Schule merklich von ihm ab und nähern sich dem Schema à grandes lignes, ja stimmen zum Teil mit ihm überein. Bei Bissing sehen wir auf Blatt 91 seiner Sammlung [1]) eine Abbildung aus dem Tempel Ramses II. Die Hinterhand entspricht der Schulter, nur der mittlere Teil ist noch zu lang. Lepsius [2]) zeigt vom großen Tempel zu Karnak eine vollendete Arbeit aus Meisterhand, bei welcher Schulter, Leib und Hinterhand fast genau übereinstimmen mit den Wrangel-Herbinschen Erfahrungen, und in einem nicht minder guten Bilde vom Felsentempel zu Ipsambul, bei Champollion [3]) abgebildet, ist fast ideale Erfüllung. Vergleichen wir das letztgenannte Denkmal mit Blatt XXVI des gleichen Bandes, so kommt uns der erörterte Unterschied klar zum Bewußtsein. Die feindverfolgenden, jagenden Springer in ruhiger Gangart ebenso schlank zu bilden wie im Galopp, würde der inneren Wahrheit des Kunstwerks widersprechen. Im Sprung dagegen wird die Bewegung erst durch die betonte Dehnung der körperlichen Erscheinung eindrucksvoll. Das einfache Abbild der Realität erschiene dagegen schwächlich. Hier steht also die künstlerische Wahrheit im Gegensatz zur materiellen Tatsache. Man vergl. hierzu Taf. 92 bei Bissing (Taf. XII unseres Anhanges) mit Taf. IX unseres Anhanges, und wir sehen: Nicht durch Nachbildung der greifbaren Natur überzeugt uns das Kunstwerk, sondern infolge der künstlerischen Umwertung einer im Organischen sich offenbarenden Tendenz, die in unserem Geiste die Funktion der intuitiven Erkenntnis unmittelbar auslöst. Die kinematographische Aufnahme zeigt deutlich die kautschukartige Dehnung des Leibes beim Absprung und beim Schweben des Pferdes. Die sichtbare Bauchlinie ist beispielsweise auf den Momentbildern 3 bis 5 über anderthalbmal so groß als auf Bild 11. Durch eine leichte Betonung dieser Naturbeobachtung, sozusagen dieser motorischen Tendenz zur Flüchtigkeit, wird die künstlerische Wirkung um so größer, je genialer daß Maß der Betonung erfaßt ist. Pfadsucher und Epigonen bleiben entweder unter der Erregungsschwelle, oder, und das ist die Regel, sie übertreiben. Im ersten Falle bleibt der Beschauer kühl, denn das Wesen des Dargestellten bleibt ihm verborgen, im zweiten dagegen tritt Befremdung ein oder Vernichtung des künstlerischen Eindrucks. Man denke an die oben

[1]) Bissing, Taf. 91.

[2]) Lepsius, Bd. VI, Abt. III, Bl. 126a u. b.

[3]) Champollion, Bd. I, 1. Plan XV a.

aufgezählten Mißbildungen der geringeren Kunst, wobei man aber nicht vergessen darf, daß unsere Empfindsamkeit andere Ansprüche an das Kunstwerk stellt als jene der alten Ägypter.

Wir haben bisher bei unseren Vergleichen nur den Körper betrachtet, ohne auf die Form des Halses näher einzugehen. Die Gestalt des ägyptischen Pferdehalses, wie ihn die Denkmäler wiedergeben, macht auf uns den Eindruck einer Abnormität. Die Nackenlinie wendet sich nicht nur in eine senkrechte, sondern vielfach in eine rückläufige Richtung, um dann im Genick in halbkreisförmiger Kurve wieder um 180° zu schwenken. So entsteht ein S-förmiger Hals, den wir als Schwanenhals bezeichnen können, und der auch unter diesem Namen tatsächlich vorkommt [1]), aber selbst in hochgradigen Fällen nicht jene Verbiegung erreicht wie in der ägyptischen Darstellung.

Nach der natürlichen Form des Halses unterscheiden wir zunächst Pferde mit viel oder wenig Aufsatz. Mit »Aufsatz« wird die Art und Weise gekennzeichnet, wie sich der Hals aus der Vorderbrust erhebt [2]), und zwar in dem Sinne, daß der mehr horizontal gerichtete Hals wenig, der mehr senkrecht angesetzte mehr Aufsatz zeigt. Das Pferd auf Taf. III des Anhangs hat beispielsweise viel mehr Aufsatz als jenes auf Taf. IV. Pferde mit viel Aufsatz werden wegen ihres parademäßigen Eindrucks auch heutzutage besonders geschätzt und daher als Kommandeurpferde, Damenpferde, Zirkuspferde usw. bevorzugt. Solchen Aufsatz hatten offenbar auch die ägyptischen Pferde, da er in allen Denkmälern erscheint. In der Reitvorschrift des deutschen Heeres [3]) lesen wir, daß ein zu hoher Aufsatz oft mit niedrigem Widerrist und Rücken verbunden ist. Ein Blick in die Werke von Lepsius und Champollion überzeugt uns, daß dieser Umstand auch für die ägyptischen Pferdetypen zutrifft [4]). Zur Charakteristik eines Pferdehalses gehört ferner seine Länge und Breite. Der ägyptische Pferdehals ist ohne Zweifel lang und, wenigstens im oberen Teil, sehr dünn gewesen. Wenn wir ihn an der Schulterlänge, also mit der Herbinschen Maßeinheit messen, so überschreitet seine Länge das Schultermaß meistens ganz beträchtlich. Wir müssen dabei berücksichtigen, daß die Messung sich auf den natürlich getragenen, nicht auf den beigezäumten, gekrümmten Hals bezieht, und wir müssen uns daher die Ohrenwurzel entsprechend höher denken. Die Kehle der ägyptischen Pferde muß sehr dünn gewesen sein; denn andernfalls war die starke Beugung des Genicks durch den Zaum kaum ausführbar. Solche langen und dünnen Hälse finden

[1]) Reitvorschrift für das deutsche Heer. Berlin 1912. S. 302 u. 303.
[2]) Ebenda.
[3]) Ebenda.
[4]) Z. B. Lepsius, Bd. VI, Abt. III, Bl. 130 b.

wir auch heute noch bei bestimmten Pferdeschlägen, und sie haben stets Liebhaber gefunden. Wrangel sagt hierüber etwas scharf, aber treffend [1]): »Der Hals kann nach Ansicht mancher Pferdefreunde kaum zu lang und dünn sein. Der, welcher mit seinem Gaule Eindruck auf die gedankenlose gaffende Menge machen will, findet deshalb in jeder Spielwarenhandlung unter den daselbst ausgestellten Schaukelpferden prächtige Modelle für die populäre Halsform.« Diese »populäre« Halsform war auch den Ägyptern populär; deshalb konnten sich ihre Künstler gar nicht genug tun, sie herauszuheben und zu übertreiben. Sie hatten offenbar eine naive Freude an ihr. Daß sie dabei mit gewissen Paradereitern und der rossefreudigen Knabenwelt den gleichen Geschmack bekundeten, ist psychologisch ganz durchsichtig. Die besprochene Form besticht als auffallend und harmonisch das menschliche Schönheitsempfinden in erster Reihe, solange nicht ein tieferes Eindringen in das Wesen des Pferdes, wie es durch die Ausübung des Sportes oder das Interesse an ihm wachgerufen wird, die schauende Seele auf andere, intimere, aber unauffälligere Schönheitselemente in der Erscheinung des Pferdes einstellt. Die Ägypter waren eben kein Reitervolk, und sie haben die Schönheit des Pferdes mit den Augen des Kindes betrachtet.

Wir kommen nun von der natürlichen Gestalt zu jener willkürlichen Formung des Pferdehalses, die entsteht durch Gebrauch der Zügel im Verein mit anderen dynamischen Einwirkungen auf den Pferdekörper beim Fahren oder Reiten. Wir meinen die Aufrichtung und Beizäumung des Halses. Erstere gibt ihm eine mehr aufrechte, sozusagen getragene Haltung, letztere rundet ihn im Genick, und beide vereint verleihen ihm jene gefällige Form, die das gut dressierte und gehorsame Pferd charakterisiert. Solches allerdings nur unter der Voraussetzung, daß das Tier die Dressurhaltung willig annimmt. Sobald Zwangserscheinungen wahrgenommen werden können, schlägt das Urteil in sein Gegenteil um. Es fehlt dann an der Ausbildung des Pferdes oder an der Fähigkeit des Reiters oder Lenkers. Im Anhang können wir den Fortschritt vom ungeschulten zum geschulten Pferd aus Taf. IV beurteilen. Dabei nehmen wir, die beiden Bilder vergleichend, auch eine nicht zu verkennende Veränderung des schönen Eindrucks wahr, der nicht nur auf unmittelbarer Formenwirkung der Dressurhaltung, sondern zum guten Teil auch auf assoziativen Faktoren beruht, und der in der künstlerischen Darstellung des Pferdes zu allen Zeiten eine bedeutende Rolle gespielt hat. Wenn wir nun unsere ägyptischen Gespanne von diesen Gesichtspunkten aus betrachten und die Art der Zäumung untersuchen, so können wir

[1]) Wrangel, Buch vom Pferde, Bd. II. S. 19.

nicht im Zweifel sein, daß die Grundlage der abnormen S-Linie eine barbarische Beizäumung gewesen ist, der allerdings die oben ermittelte natürliche Anlage des Pferdeschlages entgegengekommen zu sein scheint. Ein Pferd vom Schlage der auf Taf. IV des Anhangs abgebildeten würde einen so harten Eingriff kaum ertragen haben. Es ist sehr wahrscheinlich, daß die Ägypter oder jene Völker, von welchen sie das Pferd erhalten haben, Tiere bevorzugten, die den Gewaltdressurmethoden durch Aufsatz und langen Hals zugänglich waren, und daß auf diese Art der ägyptische Pferdeschlag absichtlich oder unbewußt erzüchtet worden ist.

Über die Zäumung selbst noch einige Worte, weil ihre Kenntnis wichtig ist für den Vergleich der ägyptischen Dressur mit jener anderer Kulturvölker. Die Konstruktion ist bei Lepsius und Prisse D'Avennes einwandfrei zu erkennen [1]). Wir besprechen hier nur das am häufigsten auftretende Muster. Vom Trensengebiß im Maul des Pferdes führen zwei Zügelpaare nach rückwärts. Das eine Paar, die Lenkzügel, gehen durch einen Ring am Brustgeschirr, der die Wirkung ähnlich wie bei einem sogenannten Schlaufzügel verstärkt, zum Lenker des Fahrzeugs. Wenn er die Hände für den Bogen braucht, bindet er sich die Zügel um den Leib, oder er läßt sie einfach aus der Hand gleiten, sofern sie schon am Leibe angebunden sind; denn meist ist der Bogenschütze auch der Wagenlenker, es kommen aber auch beide nebeneinander vor. Das andere Zügelpaar, in der Regel das untere, wird so kurz wie möglich angezogen und am Geschirr in der Nähe des Widerristes festgebunden. Hierdurch wird dem Pferde der Kopf mit Gewalt gegen die Brust herangezogen. Die Wirkung ist eine ununterbrochene starre Beizäumung und hat den Zweck, Versammlung, Gleichgewicht und Beherrschung des Pferdekörpers zu fördern und Überschuß an Kraft und Ausgelassenheit zu dämpfen. Das Pferd sucht den schmerzhaften Druck auf den Unterkiefer durch das einzige Gegenmittel, die Wölbung des Genicks, zu lindern, die Muskulatur gibt entsprechend nach und verstärkt dadurch die S-förmige Rundung des Halses. Auch heute wenden wir bei Ausbildung von Pferd und Reiter in gewisssen Fällen ähnliche Hilfsmittel an, wenn auch in viel beschränkterem Maße und nur zu gelegentlicher Unterstützung, nicht aber als Ersatz der Dressur; denn die auf Gewaltanwendung fußende Ausbildung des Tieres kann natürlicherweise nur eingeschränkte Ziele erreichen. Aus der gewaltsamen Beizäumung der Ägypter erklärt sich auch die sonst unbegreifliche Gepflogenheit, die Lenkzügel an den Leib zu binden. Sie üben infolge der starren Knebelung des Pferdemaules keinen Gegenzug aus,

[1]) Lepsius, Bd. VI, Abt. III, Bl. 126 a. Prisse D'Avennes, Bd. II, Taf. 84 u. 102.

sondern müssen im Gegenteil sehr stark angezogen werden, ehe sie überhaupt wirksam werden können. Erst der die Spannung der Knebelung noch übertreffende Zügelanzug wird dem Pferde fühlbar. Daher konnten die ägyptischen Gespanne kaum mehr als planlos vorwärts stürmen. Von einer Fahrkunst in unserem Sinne kann keine Rede sein, nicht einmal die dem Organismus nach mögliche Schnelligkeitsentfaltung war so erreichbar. Höchstens ist an eine gewisse Beherrschung der Tiere durch andeutende Peitschenhilfen oder andressierte akustische Hilfen zu denken. Außerdem beweist uns die Zäumung einwandfrei, daß die Ägypter die Reitkunst nicht geübt haben. Hätten sie reiten gekonnt, dann würden sie sich nicht des barbarischen Zaumes bedient haben. Ihr Ideal wäre nicht das Pferd gewesen, das sich am schärfsten beizäumen läßt, sondern jenes, das, leicht am Zügel stehend, bei höchster Gehormsamsbereitschaft seine volle Leistungsfähigkeit entfalten kann. Dieses Ideal ist die unausbleibliche Frucht jeder ernsthaft betriebenen Reiterei, weil es die notwendige Folge ist aus den dynamischen Beziehungen zwischen Menschenleib und Pferdekörper als Teilen eines einheitlichen Bewegungsganzen.

Wir sehen auf den Denkmälern, wenn auch ganz vereinzelt, auch Reiter. Es scheint sich aber dabei nicht um ein aktives Reiten zu handeln, sondern lediglich um ein gelegentliches Sichtragenlassen vom Pferde, was einen grundsätzlichen Unterschied bedeutet. Solche Fälle sind verständlich, denn die Ägypter haben wiederholt berittene Feinde kennengelernt, und an Versuchen, deren Künste nachzuahmen wird es nicht gefehlt haben. Schon aus den wenigen Abbildungen [1]) geht hervor, daß es kein Reiten im engeren Sinne des Wortes gewesen ist, weil jedwede Andeutung dynamischer Beziehungen zwischen Reiter und Pferd in ihnen fehlt.

Über den natürlichen Schmuck des Pferdes, Mähne und Schweif, die seiner Erscheinung, nach Rasse, Individualität und momentaner Haltung ein eigenes Gepräge geben und deshalb Gegenstand künstlerischen Ausdrucks sowohl, als von allerlei Frisurkunststückchen gewesen sind, ist hinsichtlich der ägyptischen Kunsttypen wenig zu sagen. Es ist bezeichnend, daß die Ägypter nur den Schweif, nicht aber die Mähne zu künstlerischem Ausdruck verwertet haben. Der Schweif bildet, wie wir schon gesehen haben, einen Teil jener schwungvollen Rückenlinie, die den Eindruck des Bildes beherrscht, und ist ihrem Rhythmus geschickt eingeordnet. Von der Mähne sehen wir zumeist gar nichts, wohl aus dem einfachen Grunde, weil der Schweif die Silhouette gliedert, die Geheimnisse des Mähnenwurfs aber innerhalb des

[1]) Beispiele bei Lepsius, Bd. VI, Abt. III, Bl. 145 b. Bei Champollion, Bd. I, 1, Pl. XXII.

Konturs bleiben; teilweise vielleicht auch darum, weil die Ägypter dem Pferde Geschirrteile auf den Nacken zu legen pflegten, die mit der Befestigung des Zaumes oder des Kopfschmuckes in Beziehung standen und die Mähne verhüllten.

Der Kopfputz, einer phantastischen Helmzier vergleichbar, zeigt uns das Walten eines noch primitiven Schönheitsempfindens. Den Griechen erst blieb es vorbehalten, die Schönheit des ungeschmückten Pferdekopfes zu erkennen.

III. Kapitel.

Über die Gangarten des Pferdes.

Die Gangart des Pferdes übt auf den Eindruck des Gespannes oder des Reiters großen Einfluß aus; ihre Darstellung war von jeher Gegenstand künstlerischer Beobachtung und Überlegung. Eine kunstwissenschaftliche Beurteilung von Reiterbildern kann aus diesem Grunde eine genaue Kenntnis der natürlichen Gangarten des Pferdes nicht entbehren. Während viele hippologische Tatsachen und Probleme über die Bewegung des Pferdes für den Kunsthistoriker nebensächlich sind, gibt es andrerseits Erscheinungen auf diesem Gebiet, die, dem Hippologen mehr oder minder gleichgültig, für das künstlerische Gestalten mitbestimmend sind. Wir stellen hier das für unseren Zweck Wesentliche so knapp zusammen, als es der Rahmen der Arbeit gestattet, weil auf eine Literatur, die den Stoff in der erforderlichen Abgrenzung zusammenfaßt, nicht verwiesen werden kann. Wir stützen uns dabei auf die knappen und erprobten Angaben der Reitvorschrift für das deutsche Heer [1]), den wertvollen Aufsatz von Reinach [2]) über die Darstellung des Galopps und auf die kinematographischen Aufnahmen von Marey [3]) und Muybridge [4]), welche uns die natürlichen Gänge in unanfechtbaren Abbildern vorführen. Wir geben im Anhang in Taf. V bis IX Aufnahmen des Reiters und Pferdes im Schritt, Trab, im kurzen und gestreckten Galopp und im Sprung wieder. Diese Aufnahmen sind dem Werke von Muybridge entnommen. Sie bilden die Grundlage für unsere Beschreibung der natürlichen Gänge.

[1]) Reitvorschrift, S. 309 bis 314.

[2]) Revue archéologique. Paris 1900. Bd. I, S. 216. S. Reinach, La représentation du galop dans l'art ancien et moderne.

[3]) E. I. Marey, Le mouvement. Paris 1894. Chapitre XI, Locomotion des quadrupèdes.

[4]) E. Muybridge, London 1907. Animals in motion, An electrophotographie investigation of consecutive phases of muscular actions.

Über den Schritt und den Trab können wir rasch hinweggehen. Sie sind einfach zu erklären, weil sie, abgesehen vom Paßgang, keinen Spielarten in der Fußfolge unterworfen sind, im Gegensatz zum Galopp, welcher verschiedenartige Rhythmen von zum Teil großer Kompliziertheit aufweist.

Im Schritt erfolgt die Vorwärtsbewegung der Gliedmaßen nacheinander in diagonaler Reihenfolge. Wenn z. B. der linke Vorderfuß auftritt, folgt der rechte Hinter-, hierauf der rechte Vorder- und zum Schluß der linke Hinterfuß. In Taf. V des Anhanges hat auf Bild 1 das Pferd soeben den linken Vorderfuß niedergesetzt. Ihm folgt, auf Bild 3, das Hinsetzen des rechten Hinterfußes, dem, auf Bild 5, der rechte Vorderfuß und schließlich der linke Hinterfuß folgen. Letzteres kommt in der Aufnahme nicht mehr zur Darstellung.

Im Trab schreiten die Beinpaare wechselseitig, so daß stets zwei diagonale Gliedmaßen gleichzeitig nach vorn geführt werden. Die Hinterbeine federn dabei den Körper so kräftig ab, daß das Pferd beim Wechsel der diagonalen Fußpaare einen Augenblick frei in der Luft schwebt. Das schwingende Beinpaar erreicht also den Boden etwas später, als ihn das stemmende Paar verlassen hat [1]). Den Trab zeigt Taf. VI des Anhangs. Er bedarf keiner weiteren Erläuterung.

Die sogenannten Paßgänger — bei uns eine Ausnahme, im Orient häufig vorkommend — haben eine abweichende Gangart, indem sie im Schritt nacheinander, im Trab (the rack) gleichzeitig die Fußpaare der gleichen, also der linken oder der rechten Seite niedersetzen. Dies wird deutlich, wenn man die Schemata auf Taf. X des Anhanges betrachtet. Sie drücken die verschiedenen Gangarten des Pferdes aus, indem sie lediglich die Reihenfolge des Aufsetzens der Füße, also des sogenannten Fußens festhalten. Dadurch, daß sie zugunsten der Übersicht davon absehen, wie lange die einzelnen Füße auf dem Boden verweilen und in welchem Augenblick sie wieder aufgehoben werden, stellen sie den klarsten Ausdruck der eigentlichen Fußfolge dar. Die Abart des Paßganges wird klar aus dem Vergleich von Schema 1 mit 3 und 2 mit 4 [2]).

[1]) So die Erklärung der Reitvorschrift, S. 311.

[2]) Man kann auch das Abheben der Füße und die Dauer des Beharrens auf dem Boden in die Schematisierung mit aufnehmen, braucht dann aber, statt eines einzigen Schemas, für jede Gangart deren eine ganze Reihe. So bei Muybridge. Wir verzichten auf die Wiedergabe, weil das Charakteristische der Gangart eben gerade in der Fußfolge zum Ausdruck kommt, das übrige viel besser aus den Reihenbildern erkannt werden kann.

Der einfache Paßgang (amble) ist eine dem Paßgänger naturgemäße Gangart, der paßähnliche Trab dagegen (rack) ist unnatürlich und andressiert. Muybridge gibt das Vorkommen des Paßgangs im Altertum zu (Animals in motion, S. 90). Die Tatsache, daß auch die zweite Gangart sich auf Denkmälern erkennen läßt, führt er auf den Zufall der künstlerischen Laune zurück (ebenda S. 135).

Nun zum Galopp. Man unterscheidet einen Rechtsgalopp und einen Linksgalopp, je nachdem das Pferd im Lauf mit den rechten oder linken Füßen weiter ausgreift als mit den entgegengesetzten [1]). Beim Reiten wählt man auf einer nach rechts gebogenen Kurve — vom Reiter aus gesehen — den Rechtsgalopp, auf einer nach links gewendeten den Linksgalopp, weil die auf der entsprechenden Seite weiter vorgreifenden Glieder den sich in die Kurve neigenden Pferdekörper besser unterstützen, und so die Bewegung stabiler, geschmeidiger und angemessener wird. Starke Krümmungen im lebhaften, aber der Kurve im Sinne von rechts und links nicht angepaßten, im sogenannten Kontergalopp zu reiten, ist bedenklich und für das Pferd zum mindesten schädlich. Sieht man eine Wendung voraus, so wird man oft von vornherein, schon auf der geraden Linie, den ihr entsprechenden Galopp wählen. Auch das ledig laufende Pferd wählt in der Regel den der Krümmung seiner Bahn angepaßten Galopp. Wir nennen die dem Mittelpunkt der Kurve zugewendete Seite des Pferdes die innere, die ihm abgewendete aber die äußere Seite und sprechen in diesem Sinne von inneren und äußeren Gliedern.

Beachten wir nun die Fußfolge im normalen Galopp! Unter normal verstehen wir hier den natürlichen Galopp mit Ausschluß aller Sonderarten, die wir später betrachten wollen. Von den beiden Möglichkeiten wählen wir den Linksgalopp und zerlegen uns die Bewegung in die Phase des Schwebens ohne Berührung des Bodens und die mit ihr abwechselnde Phase der Berührung des Bodens mit einem oder mehreren Füßen, die wir die Phase des Fußens nennen wollen. Die erste Phase, die des Schwebens, ist einheitlich. Das Pferd schwebt, durch den Abschwung nach vorwärts — aufwärts geschnellt, durch die Luft, sich in niedrigem flachen Bogen wieder der Erde nähernd. Hierbei sind die Füße nicht etwa ausgestreckt, sondern unter den Leib gezogen und gekrümmt oder gewinkelt (Taf. VII, Bild 1). Die zweite Phase, die des Fußens, ist gegliedert. Zunächst erreicht der äußere, also in unserem Falle der rechte Hinterfuß die Erde; die anderen Füße befinden sich noch in der Luft (Taf. VII, Bild 2 u. 3). Demnächst gelangen der innere, also linke Hinterfuß und der ihm diagonal gegenüberliegende, also rechte Vorderfuß etwa gleichzeitig zu Boden (Bild 4). Von den beiden andern einander diagonal entgegengesetzten Füßen ist der Hinter-

[1]) Man findet verschiedene Begriffsbestimmungen dieses Unterschiedes. Die Reitvorschrift sagt, S. 312: »Die Gliedmaßen befinden sich nicht gleichmäßig nebeneinander, sondern ein gleichseitiges Fußpaar ist mehr nach vorn gestellt. Dadurch unterscheidet man Rechtsgalopp und Linksgalopp.« Das ist inhaltlich dasselbe. Indessen: Am Ausgreifen sieht der Beschauer den Charakter des Galopps, nicht an der Stellung. Diese wechselt und ist im Sinne der Reitvorschrift nur in bestimmten Augenblicken gegeben.

fuß im Abheben, der Vorderfuß im Senken begriffen (Bild 5). Schließlich kommt der letzte, der innere, hier also der linke Vorderfuß zum landen (Bild 6). Die drei andern Füße werden der Reihe nach abgestoßen und schweben in leicht gekrümmter Haltung (Bild 7 u. 8). Indem sich anschließend der innere, also linke Vorderfuß auch noch abstößt, erreicht der Körper wieder die Phase des Schwebens und der Rhythmus beginnt von neuem (Bild 9, 10). Beim Rechtsgalopp gilt genau das gleiche, nur ist rechts und links zu vertauschen.

Aus dem hier beschriebenen Rhythmus des normalen natürlichen Galopps kommen für unsere Untersuchung besonders die vier Grundmomente in Betracht, die wir voranstellen wollen, ehe wir zu den Sonderarten der Gangart übergehen.

Es sind folgende (Taf. VII):

1. Der Moment des Schwebens (Bild 1).
2. Der Moment der Stütze auf einem Hinterfuß (Bild 2).
3. Der Moment des Fußens auf der Diagonale (Bild 5).
4. Der Moment des Abschnellens auf einem Vorderfuß (Bild 9).

Bei abgekürzter Orientierung über den Galopp, z. B. in Hand- und Taschenbüchern der Reitlehre werden oft nur diese vier Hauptmomente abgebildet [1]). Obige Bezeichnung der Momente ist so gewählt, daß sie die Funktion erkennen läßt und sowohl für den Rechts-, wie auch für den Linksgalopp zutrifft. Wenn man sich die Bewegung des Pferdes nach diesem Normalmuster recht intensiv vorstellt, gewissermaßen mit Hilfe einer Art motorischer Einfühlung, so kann man es nach einiger Übung leicht dazu bringen, den Bewegungsmoment eines Bildes sofort zu erkennen, sofern das Pferd dem Rhythmus entsprechend wiedergegeben ist. oder feststellen, daß eine Abbildung diesem Rhythmus nicht gemäß ist. Und damit kommen wir zu den Spielarten des Galopps.

Die wichtigste und häufigste Abweichung von der bis jetzt beschriebenen Bewegung besteht in der Auflösung des Momentes, den wir »das Fußen auf der Diagonale« genannt haben, in zwei Teile. Diese Zerlegung kommt dadurch zustande, daß die diagonal einander entgegengesetzten Füße nicht gleichzeitig, wie bisher geschildert, auf den Boden gesetzt werden, sondern nacheinander. Entweder wird der Vorderfuß oder der Hinterfuß zuerst aufgesetzt, der jeweils diagonal entgegengesetzte Fuß folgt ihm mit mehr oder weniger großem Zeitunterschied. Im übrigen ändert sich dabei an der Fußfolge des Galopps nichts. Die anderen Momente bleiben unverändert dem Rhythmus eingeordnet.

[1]) Z. B. in Graf C. G. Wrangels Taschenbuch des Kavalleristen. Stuttgart 1911. S. 41 ff.

Der eine Fall, in welchem der Vorderfuß vor dem Hinterfuß landet, ist für unsere Betrachtung unwesentlich, weil hier stets der Zeitzwischenraum so klein ist, daß man diese Variante der Normalbewegung zurechnen kann. In Taf. VII des Anhangs ist eigentlich gerade dieser Sonderfall dargestellt. Man erkennt es bei genauem Hinsehen auf Bild 4, wo der Hinterfuß sozusagen eine Idee nach dem Vorderfuß auftreten wird. Die Engländer nennen diese Fußfolge *the canter*, was mit »kurzem Galopp« übersetzt zu werden pflegt, weil sie eben nur im kurzen Galopp möglich ist. Sie ist indessen keineswegs das Charakteristikum des kurzen Galopps, der vielmehr auch eine andere Fußfolge haben kann [1]). Diese Art der Zerlegung des Fußens auf der Diagonale hat also für unsere Untersuchung keine Bedeutung, weil sie in der Erscheinung mit der normalen Fußfolge nahezu verschmilzt. Wichtiger ist dagegen die andere Art, nach welcher der Hinterfuß vor dem Vorderfuß landet. Bei dieser Spielart wächst der Zwischenraum zwischen dem Hinsetzen des Hinterfußes und des Vorderfußes. Der Fall tritt ein, sobald sich die Schnelligkeit des Laufes über ein bestimmtes Maß steigert. Je gestreckter der Galopp, um so größer der Zeitunterschied. Man vergleiche im Anhang Taf. VIII mit Taf. VII. Wir haben es also im gestreckten Galopp insofern mit einem neuen Rhythmus zu tun, als aus dem dreischlägigen Tempo ein vierschlägiges geworden ist. Aus ⏑ ⏑ – wird – ⏑ ⏑ –. Jeder flüchtige Galopp hat dieses vierschlägige Tempo, wenngleich man die beiden mittleren Hufaufschläge nicht deutlich unterscheiden kann und meist – ⏑ – (⏑ ⏑ –) zu hören glaubt [2]). Umgekehrt aber ist nicht etwa jeder kurze Galopp ein dreischlägiger. Der kurze Schulgalopp, der sogenannte abgekürzte Galopp des dressierten Pferdes, weist nämlich die gleiche Erscheinung auf wie die, welche wir für den gestreckten Galopp festgestellt haben. Er ist vierschlägig. Die Zwischenpausen zwischen den Aufschlägen der einzelnen Hufe sind aber hier von schulmäßiger Abgemessenheit und schöner Regelmäßigkeit. Dieser Dressurgalopp ist so kurz, daß die Phase des Schwebens verschwindet. Bei der sogenannten Karriere andrerseits steigert sich dagegen der Zeitunterschied des Fußens der diagonalen Füße so sehr, daß die beiden Hinterfüße bzw. Vorderfüße fast gleich-

[1]) In den kinematographischen Aufnahmen bei Marey fußt das Pferd »au petit galop« mit der Diagonale genau gleichzeitig. Le mouvement, S. 197.

[2]) Man vergleiche den Rhythmus der Gangart: ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | usw. mit dem Metrum des Verses in der bekannten Tonmalerei: – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – – Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum. Vergil, Aeneis, VIII, 596. Der dreischlägige (anapästische) Galopprhythmus, wie man ihn zumeist wahrnimmt, ist im daktylischen Versmaß enthalten, wenn man von der Anfangssilbe des ersten Versfußes absieht.

zeitig zu landen scheinen. Nach Spohr [1]), einer Autorität auf diesem Gebiet, kann durch Schulung ein völlig gleichzeitiges Fußen der Hinterfüße und Vorderfüße erreicht werden, also ein zweischlägiger Rhythmus. Das dürfte jedoch nur in seltenen Fällen erreicht werden, die kinematographischen Aufnahmen zeigen einen solchen Rhythmus nicht.

Wir können zusammenfassend sagen: Im kurzen Galopp kommt der normale dreischlägige und, wenn es Dressurgalopp ist, auch der vierschlägige Rhythmus vor. Im gestreckten Galopp ist der Rhythmus vierschlägig.

Auf Taf. X des Anhangs zeigt uns Schema 5 bis 7 den Unterschied der Fußfolge im Galopp. Dort sehen wir auch in Schema 8 das sogen. Changement und den Kreuzgalopp veranschaulicht. Unter Changement verstehen wir den Wechsel vom Rechts- zum Linksgalopp oder umgekehrt. Die Bewegung ist einfach. Das Pferd changiert, d. h. wechselt die Reihenfolge des Fußens, zuerst mit den Hinterfüßen und demnächst mit den Vorderfüßen oder umgekehrt. Im Schweben, mit beiden Fußpaaren gleichzeitig, kann das Pferd nicht changieren [2]). Changiert das Pferd mit dem vorderen oder hinteren Fußpaar allein, und beharrt es mit dem anderen in der bisherigen Folge, so entsteht der Kreuzgalopp, eine dem Gebäude unangemessene Gangart, die es im ledigen Lauf vermeidet, und die der Reiter auszukorrigieren hat. Das Changieren setzt sich also zusammen aus einer Einleitung und einer Vollendung. Die Einleitung kann von der Vorhand sowohl, als von der Hinterhand ausgehen. Im Bilde ist die Bewegung daran kenntlich, daß nicht, wie beim gleichmäßigen Lauf, die Glieder der einen Seite jenen der anderen vorgreifen; vielmehr erscheinen die Glieder einer Seite innerhalb des Rahmens der durch die Glieder der anderen Seite gebildet wird, z B: der rechte Hinterfuß und der rechte Vorderfuß erscheinen innerhalb des vom linken Hinterfuß und vom linken Vorderfuß umschriebenen Raumes [3]) (Anhang Taf. IX).

Der Sprung (Anhang, Taf. IX) ist keine Gangart. Er hat seinen eigenen Rhythmus, dessen Kennzeichen insbesondere das gleichzeitige Abschnellen mit beiden Hinterfüßen ist. Dazu kommt die nur ihm eigene Gebärde des Streckens und Landens. Damit haben wir alles für uns Wesentliche aus der natürlichen Bewegung des Pferdes zusammen-

[1]) Oberst a. D. Spohr, Die Logik in der Reitkunst. Stuttgart 1903. I. Teil. S. 109.

[2]) Das sogenannte »fliegende Changement« widerspricht dem nicht. Es ist eben das hier betrachtete Changement ohne Verkürzung des Tempos, im Gegensatz zum Changement mit eingelegter Parade. Ersteres ist nur mit geschulten Reitern auf gut gerittenen Pferden möglich, sofern es vom Pferde nicht willkürlich vorgenommen wird.

[3]) Die Erscheinung beruht darauf, daß jetzt nicht mehr die gleichseitigen (inneren), sondern die diagonalen Füße weiter vorgreifen.

gestellt und kehren nach einem kurzen Blick auf die Arbeit von Reinach [1]) zu den ägyptischen Denkmälern zurück.

Auch Reinach hat das Ergebnis der kinematographischen Forschung seiner Studie zugrunde gelegt. Er sagt: [2]) »Pour rendre plus sensible ce qui précède, nous juxtaposons ici deux séries de figurines, dont l'une représente les quatre principales attitudes du galop d'après les clichés de Muybridge et l'autre les motifs de la même allure adoptés par l'art ancien et par l'art moderne.« Wir geben diese Serien Reinachs in Taf. XI des Anhangs wieder. A, B, C, D sind nichts anderes als die von uns beschriebenen Hauptmomente der natürlichen, normalen Galoppbewegung und zwar:

A) Der Moment der Stütze auf einem Hinterfuß.
B) Der Moment des Fußens auf der Diagonale.
C) Der Moment des Abschnellens auf einem Vorderfuß.
D) Der Moment des Schwebens.

Diesen natürlichen Bewegungstypen stellt Reinach die Motive α, β, γ, δ, gegenüber, welche er als die von der Kunst aller Zeiten geschaffenen Darstellungstypen aus den Denkmälern nachweist. Wir geben hier seine Bezeichnung der vier Motive unter Hinzufügen einer die Funktion kennzeichnenden Verdeutschung:

(Anhang, Taf. XI.)

α) Le canter: das Motiv der Stütze auf einem Hinterfuß.
β) Le cabré fléchi: das Motiv der Stütze auf beiden Hinterfüßen.
γ) Le cabré allongé: das Motiv des Streckens auf der Hinterhand.
δ) Le galop volant: das Motiv des Schwebens mit gestreckten Gliedern.

So willkommen nun auch für unsere Untersuchung die Reinachsche Gegenüberstellung ist, so dürfen wir doch bei ihrer Ausnützung zwei Dinge nicht übersehen. Einmal, daß nur α und δ mit A und D parallel gehen, während β und γ, mit B und C verglichen, keineswegs Motive de la même allure vorstellen, sondern im Gegenteil einander völlig wesensfremde »Allüren« wiedergeben, und zweitens, daß es auf den Denkmälern zwischen α, β, γ, δ Zwischenstufen gibt, auf die unter Umständen sehr viel ankommt, indem es gilt, nicht sie einem der stereotypen Kunstmotive zuzuschlagen, sondern sie mit allen Möglichkeiten der natürlichen Bewegung zu vergleichen, um aus ihnen die Genesis des Stiles, den Pulsschlag der Kunst zu ergründen.

Wir bemerken schon bei oberflächlicher Betrachtung der ägyptischen Reliefs, daß das Motiv des Streckens auf der Hinterhand vor-

[1]) Siehe oben, S. 20, Anm. 2.
[2]) Revue archéologique 1900, Bd. I, S. 218.

herrscht und insbesondere in den Abbildungen der königlichen Gespanne erscheint [1]). Das Kennzeichen dieses Motivs ist die Bindung beider Hinterfüße, und sei es auch nur mit der Hufspitze, an den Boden, bei Hebung der Vorhand und geschmeidiger Dehnung des Körpers. Dieses Hauptmotiv der Ägypter, das immer wiederkehrt und auf zeitlich wie örtlich getrennten Denkmälern zu sehen ist, kommt im natürlichen Galopp nicht vor. Weder der Moment des Schwebens noch die drei Momente des Fußens können ihm als Vorbild gedient haben. Man betrachte daraufhin die Tafel VIII des Anhangs. Auch die Zwischenmomente können nicht in Frage kommen, wie der Vergleich mit den kinematographischen Aufnahmen erweist. Der Moment z. B., welcher dem Motiv noch am ähnlichsten ist, indem beide Hinterfüße sich in Berührung mit dem Boden befinden, Taf. VIII, Bild 4, zeigt uns die Hinterfüße nicht parallel, sondern stark gewinkelt und die Vorderfüße nicht ausgestreckt, einander gleichlaufend oder deckend, sondern gekreuzt. Dieser Zwischenmoment kann daher als Vorbild nicht in Frage kommen. Eher könnte man an die Bewegung des Sprunges denken und zwar an die Silhouette des Pferdes beim Absprung unmittelbar vor dem Abschnellen von der Erde. Taf. IX, Bild 1 veranschaulicht diese Stellung. Der Unterschied zwischen ihr und dem ägyptischen Motiv ist der, daß beim Absprung die Vorderfüße im rechten Winkel gekrümmt werden, während sie im ägyptischen Bilde stets mehr oder weniger, meistens sehr stark gestreckt sind. Wenn wir aber nun die Stellung der Vorderfüße des Pferdes beim Landen betrachten, Bild 5 u. 6, und wenn wir bedenken, daß gerade der Absprung und das Landen als Momente der Hemmung im flüchtigen Lauf des Tieres für das beobachtende Auge durch ihre relative Dauer festgehalten werden, während die Phase des Schwebens mehr verwischt bleibt, so können wir mit einiger Wahrscheinlichkeit annehmen, daß die Ägypter das Kunstmotiv der Streckung auf der Hinterhand aus der Beobachtung springender Pferde gewonnen haben. Um große Sprünge wird es sich nicht gehandelt haben; denn der Hindernissport in unserem Sinne kommt nicht in Betracht. Es gab keine Reiterei, und mit dem Wagen konnte nicht gesprungen werden. Das schließt aber nicht aus, daß ledige Pferde, auf der Weide oder beim gelegentlichen Losreißen über Gräben und Zäune springend, die Bewegung gezeigt haben. Diese Vermutung wird bestärkt, wenn wir nachforschen, was die Künstler, abgesehen von der Beinstellung, bei ihrem Galoppmotiv an der Körpersilhouette sonst noch betont haben, da uns ihre stilisierende Überbetonung des Geschauten flüchtige Blicke in die Geheimnisse ihrer Werk-

[1]) Lepsius, Bd. VI, Abt. III, Bl. 126a, 127a, 130a, 145c, 160, 165, 166. — Champollion, Bd. I, 1, Plan XXIV. — Bissing, Bl. 86, 93, 93 A, 92.

statt gestattet. So sehen wir in den besprochenen Darstellungen die Hinterhand lang und schmächtig werden, während der Leib, die Mittelhand, sich merklich verlängert. Wir haben darüber schon im vorigen Kapitel ausführlich gehandelt. Ein Vergleich der ägyptischen Manier mit dem Umriß des Pferdes beim Sprung an Hand der Tafel IX des Anhanges läßt uns überraschende Ähnlichkeiten wahrnehmen. Man beachte z. B. wie von Bild 1 bis 5 der Pferdeleib sich in die Länge zieht bis die Bauchlinie fast das Doppelte (Bild 5) ihrer normalen Erscheinung (Bild 11) erreicht. Eine kleine Steigerung dieser Tatsache, und wir haben den ägyptischen Springer. Geben wir ihm die Pose aus Bild 1, Dehnung und Haltung der Vorhand nach Bild 5, so ist die künstlerische Synthese der ägyptischen Zeichnung vollkommen, soferne wir absehen vom S-förmigen Hals, dessen Begründung wir im vorigen Kapitel nachzuweisen versucht haben. Die Wahrnehmung, daß beim Schweben und im Absprung die Vorderbeine gekrümmt sind, dürfte der Grund gewesen sein, sie öfter auch in dieser Haltung darzustellen. Zur Erkenntnis der außerordentlich starken Bewegung des Vorderschienbeins um das Vorderknie (bis zu 90° und oft auch darüber) scheinen die Ägypter nicht gekommen zu sein. Einzelne Künstler scheinen aber beobachtet zu haben, daß beim Galopp eine ganz andere Bewegung vor sich geht als beim Sprung oder, wenn man die Ableitung vom Sprung nicht als erwiesen erachten will, als bei dem herkömmlichen Motiv des Streckens auf der Hinterhand. Wir haben nämlich in den Denkmälern auch Darstellungen, auf welchen das Gespann sich nicht im flüchtigen Laufe zeigt, sondern in ganz kurzer, verhaltener Bewegung. Es sind jene Fälle, in welchen der Wagen, auf den König wartend, im Halten oder im Anfahren begriffen ist. Hier sehen wir die Pferde, wohl zur Charakterisierung ihres feurigen Temperaments und zur Belebung des Bildes, in ungeduldiger kurzer Bewegung vorwärts drängen oder auf der Stelle tanzen. Und was ist das für eine Gangart? Auf einzelnen Reliefs ist es ein korrekt wiedergegebener Schritt. So bei Champollion I, 1, Pl. XV a. Weitaus häufiger aber ist es eine lebhaftere Gangart und nichts anderes als ein zwar in der Formgebung primitiver, aber in der Fußfolge unverkennbar richtiger Galopp. Es kommen auch fehlerhafte Fußfolgen vor, aber sie sind selten. Da einzelne Momente des ganz kurzen Galopps in der Silhouette dem Schritt sehr ähnlich sehen (man vergleiche im Anhang Taf. VII, Bild 4 mit Tafel V, Bild 3), haben die Ägypter ihre Galoppierer in solchen Fällen mit abwärts gerichteten Hufspitzen dicht über dem Boden schwebend abgebildet, während sie beim Schritt die fußenden Hufe fest aufgesetzt zeigen. Dies unnatürliche Schweben hindert aber nicht, daß man deutlich erkennt, wie die Fußfolge gemeint ist, und mit Verwunderung gewahren wir, daß nicht

nur Rechts- und Linksgalopp, Galopp in drei und in vier Tempos gezeigt wird, sondern sogar die Art des sogenannten (englischen) »Canter« und das Changement. Das sei mit folgender kleinen Tabelle charakteristischer Beispiele belegt.

Beispiele für:

a) Den Moment des Fußens auf der Diagonale (Anhang, Taf. VIII, Bild 6):

Ipsambul, großer Tempel. Champollion I, 1, XXVII. Gefährt von Knechten gehalten, wartet auf den König. Linksgalopp auf der Stelle [1]) mit Fußen des linken Hinter- und rechten Vorderbeines. — Ebenda. Champollion I, 1, XXIX. Dasselbe, aber im Rechtsgalopp.

b) Den Moment der Stütze auf einem Hinterfuß (Anhang, Taf. VIII, Bild 3):

Karnak, großer Tempel. Lepsius VI, Abt. III Bl. 128, a. Der König setzt soeben seinen Wagen in Bewegung, um die an ihn gefesselten Feinde zu Tode zu schleifen. Rechtsgalopp. Die Pferde fußen auf dem linken Hinterfuß. — Ipsambul, großer Tempel. Champollion I, 1, XXXIII. Von den vier sich überschneidenden Gespannen am unteren Bildrande zeigen das erste und zweite den Moment im Linksgalopp, das dritte und vierte genau die gleiche Bewegung im Rechtsgalopp. Dieser Wechsel scheint beabsichtigt zu sein. Man beachte, daß hier flotte Fahrt und nicht wie sonst abgekürztes Tempo wiedergegeben wird. Hier, wo nicht das königliche Gespann, sondern nur gemeine Kriegswagen abgebildet werden, hat der Künstler einmal das Wagnis unternommen, vom Dogma des herkömmlichen Ausdrucks abzuweichen.

c) Den Galopp in vier Tempos. Der Hinterfuß des diagonalen Fußpaares landet vor dem Vorderfuß (Taf. VIII, Bild 5):

Karnak, großer Tempel. Lepsius VI, Abt. III, Bl. 126, b. Der König im Anfahren. Rechtsgalopp. Fußen auf der Diagonale. Der rechte Hinterfuß landet merklich vor dem linken Vorderfuß.

d) Den Galopp in vier Tempos. Der Hinterfuß des diagonalen Fußpaares landet nach dem Vorderfuß, sogenannter »Canter« (Anhang, Taf. VII, Bild 4):

Memnonia, Tempel Ramses II. Lepsius VI, Abt. III, Bl. 153. Harrendes Gefährt. Rechtsgalopp auf der Stelle. Fußen auf

[1]) Das Pferd kann die Bewegungen des Trabes und des Galopps durch Abstoßen und Auftreten auch auf der Stelle ausüben.

der Diagonale. Der linke Vorderfuß landet ein wenig, aber unverkennbar vor dem rechten Hinterfuß.

e) Das Changement oder den Kreuzgalopp (Anhang, Taf. IX, a): Ipsambul, großer Tempel. Champollion I, 1, XXXIII. Von den am linken Bildrande untereinander abgebildeten Gespannen changieren das erste und das dritte von oben vom Rechtsgalopp zum Linksgalopp ab. Die Hinterhand zeigt noch den Moment der Stütze auf dem Hinterfuß im Rechtsgalopp, die Vorhand hat bereits das Changement eingeleitet.

Diese Beispiele mögen genügen. Wir können kaum mehr bezweifeln, daß die Ägypter den natürlichen Galopp ganz genau gekannt haben. Bei ihrer scharfen Beobachtungsgabe für das Tierleben ist das nicht besonders verwunderlich. Warum aber haben sie gerade in den vollendeten Schöpfungen ihrer Kunst das galoppierende Gespann stets anders abgebildet, nämlich nach dem Motiv des Streckens auf der Hinterhand, und ihre Beobachtung nur bei der Wiedergabe des ganz kurzen Tempos verwertet? Zwei Gründe sind einschlägig. Entweder haben sie die genaue Beobachtung der natürlichen Gangart eben nur bei langsamer Bewegung machen können und sie daher nur auf diese bezogen, oder sie fühlten das Schwächliche und Wirkungslose der naturalistischen Darstellung, sobald es sich um den Eindruck der Flüchtigkeit der dahinjagenden Pferde handelte, und griffen bewußt, unter Verzichtleistung auf Naturnachahmung, zu dem künstlerisch wirksamen Motiv, dessen Elemente sie der Erscheinung des Sprunges abgesehen hatten. Der letzte Grund ist der weit wahrscheinlichere. Man betrachte bei Lepsius die Abbildungen in Band VI, 126a u. b, die vermutlich vom gleichen Künstler herrühren. Oben sehen wir den flüchtigen Springer in herkömmlicher Weise, unten, in kurzer Bewegung, den richtigen Galopp. In der verhaltenen Gangart ist Wirklichkeit und Eindruck gleich, daher kein Abweichen von der Natur. In der Karriere aber beherrscht das Phänomen unsere Empfindung. Die mit anderen Mitteln als mit unserem Auge und mit unserer Einbildungskraft festgestellte Erscheinung befremdet, mag sie der Wirklichkeit noch so treffend entsprechen. Die Ägypter konnten auch ohne Photographie, lediglich aus der Erkenntnis der Fußfolge im ruhigen Galopp urteilend, den Schluß ziehen, daß der Rhythmus auch im lebhaften Tempo der gleiche sei, und es gab eine Epoche in der ägyptischen Kunstgeschichte, wo man die Folgerung gezogen und die Bewegung der Pferde auch dann naturalistisch wiedergegeben hat, wenn es sich nicht um verhaltenen, sondern um ungeschmälerten Galopp handelte. Wir meinen die Kunstrevolution des Ketzerkönigs. Auf den Denkmälern von el Amarna sehen wir auf einmal alle Wagen, auch das Königsgefährt, von Pferden gezogen mit

natürlicher Fußfolge des Galopps. Wenn es noch eines Beweises bedürfte, daß dieser Weg damals wenigstens keine künstlerische Lösung bringen konnte, hier ist er gegeben. Weit davon entfernt den Eindruck flotter Fahrt zu machen, sehen diese Gespanne vielmehr aus, als wollten sie widerspenstig werden und stehen bleiben. Bei Lepsius VI, 92—93 sind zahlreiche Abbildungen solcher Reliefs zu sehen. Auf diesem Spezialgebiet hat, wie wir sehen, die Kunst des Echnaton nicht den erfrischenden Hauch gebracht, den wir an ihr in der Gestaltung des Menschlichen teilweise wahrnehmen. Das liegt an der Schwierigkeit und Eigenart des Problems, eine so komplizierte Bewegung künstlerisch überzeugend festzuhalten. Die Lösung im herkömmlichen Motiv ist jedenfalls die vollendetere, oder, wollen wir sagen, für unsere Einbildungskraft wirksamere Lösung in der ägyptischen Kunst geblieben.

IV. Kapitel.

Über die Psyche des Pferdes.

Seelisches kann man entweder in der Haltung des Pferdes, nach ägyptischer Kunstauffassung also in der Silhouette, wiedergeben, oder man kann es im Gesichtsausdruck des Tieres veranschaulichen, wo es dann hauptsächlich im Spiel der Augen, Nüstern und Ohren und in der Bildung der Maulspalte zum Ausdruck kommt. Jede entwickelte Kunst hat von diesen Ausdrucksmöglichkeiten Gebrauch gemacht, wenn auch auf ganz verschiedene Art. Bei Untersuchungen über diesen Gegenstand müssen wir die Anschauungen der Zeit über die Tierseele, insbesondere des Pferdes in Betracht ziehen. Die Urvölker des Altertums schrieben dem Pferde menschliche Intelligenz zu. Bei den Indogermanen spielte dieser Glaube in Kult und Sage eine große Rolle und erweiterte sich sogar zur Zuerkennung der Gabe des Weissagens und der Unsterblichkeit [1]). Aber auch die Semiten glaubten an das Walten menschlicher Erkenntnis und Empfindung in der Pferdeseele. Wenn wir in der Bibel vom Pferde hören [2]):

»Es stampft auf den Boden und ist freudig mit Kraft und zieht aus, den Geharnischten entgegen.
Es spottet der Furcht und erschrickt nicht und flieht vor dem Schwert nicht,
Wenngleich über ihm klingt der Köcher und glänzen beide, Spieß und Lanze.

[1]) J. v. Negelein, Das Pferd im arischen Altertum. Leipzig 1903. S. 13 ff.
[2]) Bibel, Altes Testament, Buch Hiob 21 ff.

Es zittert und tobt und scharrt in die Erde und läßt sich nicht halten bei der Drommete Schall« usw.

so ist das keineswegs nur dichterischer Ausdruck. Es sind vielmehr sehr gut und scharf beobachtete Äußerungen der Pferdepsyche, die aber in der naiven Anschauung jener Zeiten falsch gedeutet wurden. In der Tat kann man das ungeduldige Stampfen des nervösen Tieres stets beobachten, wenn es bei feurigem Temperament zu längerem Warten gezwungen wird. Das wurde anscheinend um so eher als Äußerung bewußter Kraft und Kampfbereitschaft ausgelegt, als diese Situation des ungeduldigen Harrens sich vor einem Kampfe regelmäßig als Aufmarsch, Bereitschaft, Hinterhalt u. dgl. zu ergeben pflegte. Wenn dann die Schlacht begann, zog das Pferd den Geharnischten ohne Furcht entgegen, weil ihm, das von dem Bevorstehenden nichts wußte, die Schlacht ganz gleichgültig war, während sie in manchem Reiter oder Wagenlenker Furcht oder Aufregung verursacht haben mochte. Dieser Kontrast zwischen dem eigenen Seelenzustande und dem des Pferdes fiel auf. Es erschrakt auch nicht, wenn der Feind heranbrauste, und das Gefuchtel der Schwerter, Spieße und Lanzen rührten es nicht, weil es diese Dinge von den Waffenübungen her gewöhnt war [1]) und ihren nunmehr ernsthaften Charakter nicht unterscheiden konnte. Beim Trompetenschall tobte es, weil sein vorzügliches Gedächtnis ihm sagte, daß nun endlich seinem Bewegungsdrang Befriedigung bevorstehe. Es ist klar, daß, sobald man dem Pferde Kenntnis der Situation zuerkennt, alle diese Äußerungen auf Kraftbewußtsein, Mut, Angriffslust gedeutet werden. Beim Verfolgen des geschlagenen Feindes löst sich die verfolgende Truppe gewöhnlich auf in Einzelreiter oder kleine Gruppen. Das liegt in der Taktik jeder Verfolgung, insbesondere früherer Zeiten. Das dem Herdentriebe huldigende Tier pflegt in solchen Fällen nach den anderen Pferden zu wiehern. Das mag als Triumphgeschrei gedeutet worden sein, und das Tänzeln des Tieres in Aufzügen aller Art — eine Folge der gehemmten Bewegung [2]) durch beteiligte Fußgänger — für Selbstbewußtsein, Stolz und Ausdruck festlicher Stimmung gegolten haben. Die Urvölker beobachteten das Verhalten der Tiere genauer, als es der heutige Durchschnittsmensch zu tun pflegt, weil sie in den Erscheinungen ihrer Umgebung stets des Göttlichen oder Dämonischen gewärtig waren und in der Anschaulichkeit philosophierten, wie spätere Geschlechter in der Welt der Begriffe. Wir müssen berück-

[1]) Der Gleichmut der Tiere verschwand beispielsweise, wenn der Feind Kamelreiter verwendete. Bei ihrem Anblick machten die Pferde kehrt und flüchteten. Xenophon. Cyrop. 7. 1. 27 und Herodot, 1, 80.

[2]) Der Schritt des Menschen ist kürzer als der des Pferdes (1 km in 10 bis 12 Minuten gegen 9 Minuten).

sichtigen, daß die Menschen frühgeschichtlicher Kultur ganz andere Begriffe vom Seelischen gehabt haben als wir. Eine den menschlichen mit dem tierischen Intellekt vergleichende Psychologie kommt erst in viel späterer Zeit auf und gehört als Wissenschaft erst der jüngsten neuzeitlichen Forschung an. Aber selbst eine oberflächliche Kenntnis der Grenzen des tierischen Erkenntnisvermögens scheint erst ganz allmählich zustande gekommen zu sein. Daraus erklärt sich die im Altertum in allen Kulturkreisen verbreitete Beseelung des Tieres mit menschlichen Fähigkeiten. Für die Kunstgeschichte ist diese Erscheinung von Wichtigkeit. In ihr spielt sie nämlich auch dann noch eine Rolle, nachdem der Glaube an den menschlichen Intellekt des Tieres geschwunden war. Man denke an die Pferde der Renaissancekunst, die mit Augen, Lippen und Nüstern menschliche Leidenschaften aller Art, wie Haß, Zorn, Neid, Schmerz oder Freude, Stolz usw. wiederspiegeln oder, richtiger ausgedrückt — denn diese Seelenzustände kommen tatsächlich auch beim Tiere vor — sie nicht nach Pferdeart, sondern durch menschliche Züge im Mienenspiel veranschaulichen [1]).

Und wie steht es nun in Wirklichkeit mit den psychischen Eigentümlichkeiten des Pferdes? Allerdings wesentlich anders. Das Pferd, ein sehr intelligentes und sensibles Tier von außerordentlicher Friedfertigkeit, die mit dem ihm eigenen Herdentriebe notwendig verbunden ist, ist von Natur weder angriffslustig noch kampfesfroh, sondern scheu; so scheu, daß selbst jahrtausendelanger Verkehr mit dem Menschen diese Eigenschaft nur wenig zu dämpfen vermocht hat. Der Mut des Pferdes ist ein Märchen. Wenn man beim Hindernissport beobachtet, wie das Pferd vor schweren Hindernissen manchmal stutzt, schwankt und plötzlich — sofern es nicht etwa umkehrt — mit erkennbarem Willensentschluß den Sprung wagt, wenn man als Reiter erfahrungsgemäß zwischen ängstlichen und mutig springenden Pferden unterscheiden kann: so sind das alles richtige Beobachtungen, aber die Deutung ist irrig, sofern man darin den Ausdruck des Mutes zu erkennen meint. Das mutig angehende Pferd springt nur mit dem Mut seines Reiters, das scheue beharrt in seiner Eigenart. Bei lediger Bewegung bedarf es für Hindernisse, die seiner Leistungsfähigkeit angepaßt sind, keines Mutes, und andere sehen wir es grundsätzlich umgehen oder vermeiden. Hier sei auf jenen feinen Konnex hingewiesen, der zwischen Reiter und Pferd obwaltet. Die leiseste Spur von Mangel an Wagemut des Reiters empfindet das Pferd mit unfehlbarer Sicherheit, ebenso wie es den unerschütterlichen Entschluß des Reiters zum Springen oder Anreiten gegen eine Gefahr erkennt. Diese auf rein dynamischem Wege

[1]) Die vergeistigten Pferdeköpfe in Leonardos Handzeichnungen und andere.

übertragenen Seelenzustände, wie überhaupt das Wesen und die Grenzen der Seelensynthese von Reiter und Pferd und ihre Ausnützung durch den Doppelkörper der reiterlichen Erscheinung bilden ein noch lange nicht genügend erforschtes und zuversichtlich sehr dankbares psychologisches Problem. Nicht Mut also, sondern stetige Fluchtbereitschaft ist für das Pferd charakteristisch; nicht nur für das wilde Pferd, sondern auch für das Haustier. Darum spielt sich sein Pferdeleben ausschließlich unter dem Zaume, am Halfter, innerhalb der Koppel oder anderer Freiheitsbeschränkungen ab. Auch ist es von der Natur in keiner Weise für ein offensives Verhalten bedacht worden. Seine Waffe liegt vielmehr in seiner Flüchtigkeit, und nur wenn diese veragt, oder höchstens bei internen Streitigkeiten mit Herdengenossen, bedient es sich der Füße zum Ausschlagen oder der Zähne zum Beißen. Sich in Freiheit tummeln zu dürfen, scheint ihm ein leidenschaftliches Vergnügen zu bereiten, wie man auf der Weide oder beim zufälligen Loskommen der Tiere beobachten kann. Es ist wunderbar, ein feuriges Pferd zu betrachten, das sich losgerissen hat. Man sieht deutlich, wie die Empfindung plötzlich frei zu sein von der ewigen Fessel des Halfters oder Zaumes es ergreift; wie das Neue, Ungekannte und doch so Angemessene, die Freiheit, auf das Tier einwirkt. Es wächst sozusagen, trägt den Schweif so hoch wie möglich, reckt den Hals und schaut begeistert um sich her, als fühle es sich wie neugeboren. Dieses Schauspiel resultiert aus dem Wesen des Pferdes und steht in Harmonie mit seiner physischen Beschaffenheit. Es ist die Tragik seines Geschlechtes, daß es, zu höchster Freiheit gebaut und geboren, in ewiger Knechtschaft des Menschen zu leben verurteilt ist. Es hat sich mit wundersamer Anpassung gefügt und ist — wie auch der Hund — dem Menschen der nächste Freund aus dem Tierreich geworden, aber seine Freude an der Freiheit hat der Mensch in ihm nicht ersticken können. Sie glüht und glimmt in der Pferdeseele als ein untilgbarer Rest des wilden Zustandes, und baut jene feine Scheidewand auf zwischen Mensch und Pferd, die äußerlich ihren Ausdruck findet in der Notwendigeit der ununterbrochenen Führung oder Fesselung. Ein gutes Pferd ist seinem Herrn gehorsam und ergeben, aber es dient ihm nicht als seinem Herrn und Freunde, sondern als dem Menschen schlechthin. Für die Individualität des Gebieters oder Versorgers hat es nichts übrig. Es ist dankbar für gute Behandlung gegen den, der sie ihm angedeihen läßt, aber es zeigt seine Erkenntlichkeit in gleicher Weise, sei nun der Wohltäter eine ihm vertraute oder eine völlig fremde Persönlichkeit. Darin unterscheidet es sich wesentlich von der verdächtigen Schmeichelei der Katze, aber auch von der unbegrenzten Vertraulichkeit des Hundes. Diese Erscheinung mit einer geringen Intelligenz des Pferdes in Beziehung zu

bringen, ist ein oberflächliches Urteil. Man bedenke, daß die Beobachtungsgabe des Pferdes so groß ist, daß es im Gesichtsausdruck und in der Körperhaltung des Menschen Feinheiten lesen kann, die der menschlichen Sinneswahrnehmung völlig verborgen bleiben. Das beweisen die Experimente mit dem »klugen Hans« und den »Elberfelder Pferden« [1]). Bei so scharfer Beobachtungsgabe muß es um so leichter den einzelnen Menschen vom anderen unterscheiden können, sei es am Ausdruck des Gesichts, sei es an Haltung und Bewegung, und doch — wenn statt des Herrn oder Pflegers ihm ein Fremdling den gewohnten Leckerbissen reicht, wiehert es ihn ebenso freundlich an, wie sonst jenen, und wenn ersterer aus Versehen oder Ungeschicklichkeit eine brüske Bewegung macht oder eine übertriebene Hilfe gibt, nimmt es ihm das ebenso übel wie diesem. Es zeigt sich hierin ein ausgesprochener Charakter, soweit man beim Tiere von einem solchen sprechen kann, mit starkem Gehalt an rassentümlicher Eigenart. Es ist der Grundzug der Pferdepsyche. Über ihrem Wesen liegt ein tragischer Schimmer, den man im Gesichtsausdruck edler Rassepferde deutlich zu erkennen glaubt. Und das ist auch der letzte Grund, warum wir das Pferd edel nennen; denn wir bezeichnen das Pferd als solches als ein edles Tier, abgesehen vom Gebrauch dieses Ausdrucks in Beziehung auf die Rassenzucht. Damit verschmilzt allerdings noch der weitere Grund, daß das Pferd das Tier ist, das neben dem Menschen an der unabwendbaren Blutsteuer der Kriege aller Zeiten teilzunehmen bestimmt war. Es hat Künstler gegeben, die das im Pferde geschaut und im Kunstwerk gestaltet haben, und die ergreifende Wahrheit ihrer Schöpfungen ist unerreicht geblieben. Wir werden von ihnen noch ausführlich zu sprechen haben. Die Ägypter sind es nicht gewesen, und sie konnten es auch gar nicht sein, weil zu solcher Gestaltung Ausdrucksmittel gehören, die ihrer Kunst noch fremd waren. Immerhin haben auch sie schon eine Art seelischen Ausdrucks in die Darstellungen der Pferde zu bringen verstanden. Wir haben schon davon gesprochen, daß die Silhouette der Vorhand bei den ägyptischen Galoppierern, die nach dem Motiv des Streckens auf der Hinterhand gebildet sind, neben der Suggestion raumgreifender Sprünge auch die königliche Überlegenheit, den triumphierenden Stolz, kurz die Sieghaftigkeit andeuten. Da ihre Gebärde identisch ist mit jener, welche die Flüchtigkeit des Galopps veranschaulicht, so erfassen wir sie als echt und in Harmonie mit der Gesamterscheinung. Anders verhält es sich aber, wenn versucht wird, in der Zeichnung der Augen, Ohren und

[1]) Die Kunststücke dieser Tiere beruhen natürlich nicht auf menschlicher Vernunft, sondern sie verfügen offenbar über eine hervorragende Beobachtungsgabe, die selbst kleinste Veränderungen in der Erschenung des Menschen wahrnimmt, z. B. Erwartungs- und Spannungsgebärden, auf welche das Tier alsdann dressurmäßig reagiert.

Maulspalte dem Gesichtsausdruck des Pferdes ein Finster-dämonisches oder ein Gierig-drohendes zu verleihen. Derartige Versuche treten vereinzelt, wenn auch ziemlich selten, auf. So beispielsweise auf einem Relief vom Tempel in Luxor, Ramses II. in der Schlacht darstellend [1]), oder auf einzelnen Abbildungen am großen Tempel zu Ipsambul [2]). Im ersten Falle wird den Pferden ein pantherartiger Gesichtsausdruck gegeben, im zweiten machen sie finstere Mienen, wie verderbendrohende Angreifer. In unserem heutigen Kunstempfinden stört uns das, es sei denn das Kunstwerk gehöre in das Gebiet des Komischen, Heraldischen oder Dekorativ-ornamentalen. Dort ist es berechtigter und wirksamer Ausdruck. Für die ernste Kunst aber, die Ergriffenheit wiederspiegelt und ergreifen soll, bleibt es ein Verstoß gegen die innere Wahrheit. Doch dürfen wir so strengen Maßstab bei Betrachtung unserer ägyptischen Reliefs nicht anlegen. Das Kunstempfinden war dort in dieser Richtung nicht so verfeinert wie in späteren Epochen, und schließlich können wir den Massenwandschmuck der ägyptischen Monumentalbauten auch zum Dekorativen rechnen und damit dem Künstler die Freiheit nachsehen. Wir bemerken aber doch, daß die vollendeten Darstellungen der Königsgespanne solche Mittel in der Regel vermeiden. Ob ihre Schöpfer sich dessen schon bewußt waren, daß durch sie wohl das Interesse konzentriert, das künstlerische Erlebnis aber gehemmt wird, diese Frage wollen wir unentschieden lassen. Eines ist sicher, je tiefer wir eindringen in die Einzelheiten der ägyptischen Kunstschöpfung, um so deutlicher gewahren wir jene Schwingungen schöpferischer Gestaltungskraft in den anscheinend erstarrten Kunsttypen, die allem Kunstschaffen eigentümlich sind und seine Entwicklung sowohl, wie seinen Verfall kennzeichnen.

V. Kapitel.

Über Pferd und Reiter in der assyrisch-babylonischen Kunst.

Auch im Zweistromland war das Pferd nicht von Urzeit an heimisch. Unter den wilden Tieren dieses Landes gab es wohl dem Pferde sehr ähnliche Einhufer, es bestehen aber Meinungsverschiedenheiten darüber ob es Wildpferde oder Wildesel gewesen sind [3]). Da die Denkmäler,

[1]) H. Fechheimer, Die Plastik der Ägypter. Berlin 1920. Taf. 168.

[2]) Champollion, Bd. I, 1, Pl. XVIII u. XIX.

[3]) B. Meißner, Assyrische Jagden. Erschienen in: Der alte Orient. XIII. Leipzig 1911. 2, S. 7.

welche Jagden auf diese Tiere veranschaulichen, nur ausgesprochene Wildesel zeigen, die sich von den zahlreichen Abbildungen des Pferdes unverkennbar unterscheiden, schließen wir uns der Ansicht an, daß das Pferd, wie in Ägypten, so auch hier eingeführt worden ist. Dies muß allerdings schon in sehr früher Zeit geschehen sein. Anscheinend haben die Babylonier schon vor 2000 v. Chr. das Pferd von Zentralasien her erhalten [1]). Es scheint auch hier hauptsächlich zu Kriegs- und Jagdzwecken verwendet worden zu sein; aber während uns die ägyptischen Denkmäler nur Gespanne zeigen, sehen wir in den babylonisch-assyrischen zahlreiche Reiter. Damit tritt die Frage auf, welcher Gebrauch des Pferdes wohl der ältere gewesen ist, das Fahren oder das Reiten. Es ist oft darüber diskutiert worden, aber die Frage ist geschichtlich nicht gelöst, abgesehen von Ägypten, wo offenbar zuerst gefahren wurde, ehe es in viel späteren Zeiten zum Reiten kam. Vom fahr- und reittechnischen Standpunkt aus sind wir der entschiedenen Ansicht, daß in Mesopotamien sowohl wie im griechischen Kulturkreise das Fahren das erste gewesen ist. Dazu gehörte nur ein der Verwendung des Rindes analoger Versuch mit dem Pferde, der, wenn auch Sorgfalt und Geduld, so doch keine Fertigkeit erfordert, wie sie die Gewöhnung des Pferdes an den Reiter und dessen Willen erheischt. Die Reitkunst, als eine rhythmisch-dynamische Vereinigung zweier mit zweierlei Wille beseelter Wesen zu einer einheitlich sich äußernden Körperlichkeit, setzt die Vertrautheit mit dem Tiere voraus, und woher sollte die sonst gekommen sein als vom Fahren. Da bekanntlich das gerittene Pferd den Reiter, und dieser seinerseits die Remonte ausbildet, und da diese Ausbildung eine außerordentlich komplizierte und, soweit es sich um die menschliche Tätigkeit handelt, nur von den dazu Veranlagten mit Erfolg ausübbare ist, so muß es, unseres Erachtens, sehr lange, vielleicht Jahrhunderte gedauert haben, bis die Reitkunst als Erfahrungskunst jene Höhe erreicht haben konnte, die wir bei den Assyrern oder bei den Griechen aus den Denkmälern und aus den Schriften ersehen. Der Einwand, um eine Reitkunst in unserem Sinne dürfte es sich bei jenen Völkern nicht handeln, ist naheliegend. Aber in einer berittenen Truppe zu reiten, die zu Pferde kämpft und daher exerziermäßige Bewegungen in Reih und Glied ausführen muß, wie das die Assyrer und die Griechen getan haben, erfordert bereits ein hohes Maß von Reitfertigkeit, mindestens dasjenige des Kavalleristen eines modernen Heeres; und wilde Tiere in Sümpfen, Klüften und Wäldern aufsuchen, sie vom Sattel aus bekämpfen, mit dem Bogen im

[1]) Hehn, Kulturpflanzen und Haustiere. 8. Aufl. Berlin 1911. Wir verweisen auf Schraders Kommentierung S. 54. — C. Keller, Naturgeschichte der Haustiere. Berlin 1905. S. 207.

Galopp vom Pferde schießen und flüchtende Gazellen querfeldein verfolgen, oder — um das Analogon mit Griechenland zu vervollständigen — jene schwierigen militärischen Schauspiele aufführen, die Xenophon beschreibt [1]), das ist mehr, weit mehr, als der Durchschnitt der heutigen Reiter zu leisten vermag. Da es nun insofern nur eine Reitkunst gibt, als sie auf unveränderlichen dynamischen Gesetzen beruht [2]), dürfte die Tatsache der vollendeten Reitfertigkeit der bezeichneten Kulturvölker unanfechtbar sein, solange wir nicht die Wahrhaftigkeit der überkommenen Literatur und auch der vorliegenden Kunstdenkmäler anzweifeln. Wenn nun auch, nach unserer Anschauung, das Fahren das Ursprüngliche gewesen ist, so besteht doch kein Zweifel darüber, daß bei den Babyloniern auch das Reiten schon in früher Zeit üblich gewesen sein muß. Das beweisen uns die sogenannten babylonischen Reiteridole, kleine, höchst primitive Reiterfigürchen aus Ton, die schon unter den älteren Denkmälern der babylonischen Kunst vorkommen [3]).

Ehe wir zur Betrachtung von Gestalt und Gangart des Pferdes, insbesondere aber zur Analyse der reiterlichen Erscheinung auf den assyrisch-babylonischen Denkmälern übergehen, müssen wir uns darüber klar werden, welche Kunstepoche für eine Befruchtung der abendländischen, besonders der griechischen Kunst einschlägig gewesen sein mag. Als solche dürfte lediglich die assyrische Sargonidenzeit (722 bis 606 v. Chr.), also im wesentlichen die Blütezeit der assyrischen Skulptur unter Sargon II., Sanherib und Sardanapal in Betracht kommen. Unsere Ausführungen beziehen sich zunächst auf die Denkmäler dieser Epoche, die, da sie im Stile von großer Gleichartigkeit sind, für die Betrachtung eine einheitliche Grundlage ausmachen. Die geringen Unterschiede in Einzelheiten werden wir besonders hervorheben.

Die Gestalt des assyrischen Pferdes bringt uns etwas ganz anderes, als wir es bei den Ägyptern gesehen haben. Auf den ersten Blick erkennt man, daß die assyrische Kunst aus einer anderen Wurzel sprießt als die ägyptische [4]). Diese zeigte uns geschmeidige Springer von schlanken, eleganten Formen, in Assyrien finden wir gedrungene Pferde-

[1]) Xenophon, Hipparchikos. Drittes Kapitel.

[2]) Diese bilden den wesentlichen Inhalt des Schriftchens von Oberst a. D. Spohr, Die Logik in der Reitkunst. Stuttgart 1903.

[3]) B. Meißner, Grundzüge der babylonisch-assyrischen Plastik. Erschienen in: Der alte Orient. Leipzig 1915. XV. S. 5. Diese Idole stützen freilich die Ansicht jener, die das Reiten für das Vorgängliche halten, nicht wenig. Indessen bleiben wir bei unserer Anschauung, daß ein ursprünglich pferdloses Kulturvolk zuerst fahren wird, ehe es reiten lernt. Anders mag es bei einem echten Reitervolk sich verhalten, das mit dem Pferde verwachsen aus dem Urzustande kommt.

[4]) Am besten zeigt das ein Vergleich typischer Darstellungen von bester Schule, wozu Taf. XII u. XIII unseres Anhanges dienen können.

gestalten von geschlossener Stämmigkeit; bei den Ägyptern sahen wir allen Nachdruck auf eine raumgreifende Vorhand gelegt und als deren Bedingung eine hervorragende, überentwickelte Schulterlänge, der gegenüber Leib- und Hinterhand schmächtig genannt werden konnten, bei den Assyrern ist davon nichts zu sehen, kein besonderes Maßverhältnis der Schulter drängt sich auf, dagegen ist es hier die Hinterhand, die den betrachtenden Blick auf sich zieht. Sie ist im Verhältnis zum Gesamtkörper außerordentlich kräftig entwickelt. Ein kurzer, breit gehaltener und gedrungener Leib, als Ausdruck eines auf Kraft und Geschlossenheit gegründeten Körperbaues, verbindet Vor- und Hinterhand, im klaren Gegensatz zu den elastischen ägyptischen Gebilden, deren Wesensart das Bewegliche versinnbildlicht. Der Grund des hier genannten Unterschiedes liegt ursprünglich nicht in der künstlerischen Auffassung, sondern in ganz natürlichen Verhältnissen. Die Assyrer brauchten Reitpferde, und zwar Gebrauchsreitpferde für Kriegsstrapazen, Jagd- und Geländeritte. Die äußeren Merkmale des spezifischen Reitpferdes mußten also auch für ihre Pferde maßgebend sein. Das aber ist eine starke Hinterhand, eine gute Kruppe, ein tragfähiger nicht zu langer Rücken, große Gurtentiefe und elastische, aber starkknochige Glieder. Dazu ein nicht zu langer, fest basierter Hals. Den im leichten Gefährt durch das ebene Niltal ansprengenden Ägyptern war das leichte Wagenpferd willkommener und angemessener, für das weder die Gedrungenheit der Hinterhand noch die Tragkraft des Rückens besonders in Betracht kommt, sondern bei dem es vor allem auf Rasse, als Unterpfand der Ausdauer im Schnellauf, auf Geschmeidigkeit, als Bedingung flüchtiger Galoppsprünge, und vielleicht auch auf luxuriöses Exterieur ankam. Dazu nahmen sie den langen koketten Schwanenhals gern in Kauf, der, für ein Reitpferd nichts weniger als günstig, beim Wagenpferd keinen Nachteil mit sich bringt.

Wir legen zum Vergleich an einige Pferde assyrischer Darstellung den Maßstab Herbins und wählen für diesen Versuch die Blätter, die Paterson in seinem Werke über den Palast des Sanherib zusammengestellt hat [1]). Sie zeigen uns allerhand Pferde und Gespanne in abwechselnden Szenen kriegerischer und friedlicher Art. Da die Bugspitze nicht immer klar ausgeprägt ist, und die Hinterhand meist etwas hinter der Senkrechten steht, ist die Messung mit einiger Schwierigkeit verknüpft, aber immerhin ziemlich sicher ausführbar. Wir finden fast überall das Schultermaß mit dem der Hinterhand übereinstimmend (so auf Taf. 48, 57—58, 60—61, 96—97, 100), während das Mittelstück

[1]) A. Paterson, Assyrian sculpturs. Palace of San Herib. The Hague 1915. Es kommen folgende Tafeln in Betracht: 12, 17—18, 19—20, 40—41, 42, 46—47, 48, 57—58, 60—61, 62, 65—66, 90, 96—97, 100, 108—109, 110.

teils richtig, vielfach aber etwas zu kurz ist (besonders auf Taf. 100). Auf einigen Denkmälern ist das Maß der Hinterhand zu groß (so auf Taf. 90), doch wir begegnen auch vereinzelt einer zu großen Schulter (Taf. 42), immer aber sehen wir, wie im Gegensatz zu Ägypten die Hinterhand, mag sie nun dem Maße nach größer oder kleiner sein, künstlerisch in ihrer Wucht und Kraft hervorgehoben wird. (Bezeichnend dafür ist das in voller Fahrt gesehene Gespann auf Taf. 62 bis 64, links oben. Wie ganz anders haben das die Ägypter dargestellt.) Schließlich finden wir allgemein die Halslänge mit dem Schultermaß übereinstimmend, manchmal auch verkürzt (Taf. 57—58, 96—97, 100), in einem Falle nach ägyptischer Weise zu lang (Taf. 90). Im ganzen passen sich die assyrischen Pferde dem Herbinschen Muster, besonders im Galopp, besser an als die ägyptischen. Daher empfinden wir auch ihre Gestalt als natürlicher, ja, nach Abzug einer gewissen Primitivität als durchaus echt. Das liegt aber noch an etwas anderem, nämlich an der Haltung des Halses. Der Schwanenhals ist in Assyrien unbekannt. Nicht nur der Pferdeschlag an sich hat einen kürzeren Hals mit fester Basis, sondern die Gespanne sowohl wie die Reitpferde dürfen den Hals, zwar nicht nachBelieben, aber nach Maßgabe der fahr- und reittechnischen Hilfe ausstrecken. Sicher am Zügel stehend, in weicher dynamischer Wechselbeziehung mit der Hand des Reiters oder Kutschers, haben sie gerade soviel Freiheit, als notwendig ist, das gewünschte Schnelligkeitstempo einzuhalten. Hier kommt die große Überlegenheit der assyrischen Fahrkunst gegenüber der ägyptischen zum sichtbaren Ausdruck. Wir finden nirgends die Knebelung des Pferdemauls an das Geschirr oder Gefährt. Der assyrische Zaum ist ganz anders konstruiert als der ägyptische. Er ist bei Paterson ausführlich beschrieben [1]). Zwar bemerken wir auch hier Zügel, die, vom Trensengebiß nach rückwärts führend, am Wagenrande festgebunden sind. Aber es sind nur die beiden äußeren Zügel der Flügelpferde des Viergespannes. Die inneren Zügel dieser Pferde gehen unmittelbar, wie jene des inneren Pferdepaares, in die nachgiebige Hand des Lenkers, wodurch die Trensengebisse auch der äußeren Pferde den nötigen Spielraum behalten. Man werfe einen Blick auf Haltung und Geste des Kutschers in Taf. 62—64, links oben, um zu ermessen, wie behutsam er bemüht ist, die weiche Führung, die sogenannte Zügelanlehnung, nicht zu unterbrechen. Das Lockere der Ausbindezügel ist überall, bewußt oder unbewußt, vom Künstler wieder-

[1]) Auf Taf. 108—109. Dabei ist ein Viergespann vorausgesetzt. Tatsächlich scheint in Assyrien das Viergespann die Norm gewesen zu sein. Wenn auch die Abbildungen nicht immer den Kontur von 4 Pferden erkennen lassen, so deuten doch je drei Zügel in jeder Hand des Lenkers, die sich mit den beiden am Wagen befestigten zu acht ergänzen, auf das Viergespann.

gegeben. Man betrachte auf Taf. 42 oder Taf. 100 wie der Ausbindezügel befestigt ist, und vergleiche damit die fast immer straff gespannten Riemen der Ägypter. Die assyrische Rasse vom Schlage des Truppenpferdes hat anscheinend auch das Material für die Gespanne geliefert. Züchtete man nur einen Schlag, so war das die richtige Lösung; denn die kurzen kräftigen Pferde eignen sich auch zum Fahren, besonders im Bergland, während die typischen leichten Wagenpferde zum Reiten wenig geeignet sind. Es hat indessen den Anschein, als ob die Assyrer eine Auswahl getroffen hätten; denn wir gewahren auf einzelnen Denkmälern ein etwas weicheres und längeres Pferd in den Gespannen, das aber im übrigen durchaus dem Typus der Soldatenpferde gleicht. Daneben aber hatte man offenbar auch noch andere Rassen. Das beweist uns Taf. 90 bei Paterson. Die dort und auch auf anderen Denkmälern vorkommende engbrüstige, langhalsige, hochbeinige und außergewöhnlich große Pferderasse hat mit dem regulären assyrischen Typus wenig gemein. Sie ist von besonderer Art und scheint die Vorzüge und Nachteile der Überzüchtung zu verkörpern.

Zu den bisher besprochenen Unterschieden zwischen der assyrischen und der ägyptischen Darstellung, als deren Hauptursache wir die natürlichen Verhältnisse betrachten können, kommen wir nun zu weiteren Unterscheidungsmerkmalen, die vorwiegend in der künstlerischen Auffassung begründet sind. Die Assyrer beginnen den Körper des Pferdes innerhalb der Silhouette plastisch zu gestalten. Die plastischere Behandlung des Reliefs ist ja ein wesentliches Merkmal der assyrischen Kunst überhaupt, wenn man diese mit jener der Ramessidenzeit vergleicht. Interessant ist dabei die Offenbarung des Volksgeistes, insofern als die Freude am Gesunden und Kraftstrotzenden sehr eindringlich zum Ausdruck kommt. Das plastische Prinzip äußert sich nämlich fast ausschließlich in der Wiedergabe kräftig modellierter, energiefreudiger Gesichter und, was besonders charakteristisch ist, in dem Versuch, die menschliche und tierische Muskulatur der Glieder wiederzugeben; denn nur in diesen Details tritt das Bestreben plastisch zu formen deutlich hervor, im Gegensatz zu der im übrigen flächenhaften Innengliederung der Figuren. Dabei ist vielfach eine starke Übertreibung der die Kraft und Spannung andeutenden Lineamente und ein Festfahren in konventionellen Formen erkennbar. In der Gestalt des Pferdes zeigt sich dieser künstlerische Trieb auf eigentümliche Art. Die Hinterbacke erhält teils dem Umriß parallele, teils mehr willkürlich verlaufende Muskelrillen, die anatomisch mehr oder weniger verfehlt sind. Richtiger ist die Muskulatur der Unterschenkel getroffen, die hinten gewöhnlich einen konischen Wulst und die große Strecksehne, vorn meist zwei parallele Muskelwülste zum Ausdruck bringt, und verhältnismäßig

vortrefflich sind auf den besseren Stücken die Sprunggelenke und die in Bein und Sehne gegliederten Schienbeine der Pferde gegeben. An der Brust sehen wir Versuche auch die Schulter plastisch zu formen, sie gelingen aber noch schlecht; die Bugspitze sitzt oft an falscher Stelle, und die Halsbasis erscheint verschoben. Am Hals selbst wird manchmal die dort vorhandene Längsrille richtig wiedergegeben. Man kann das alles in den Tafeln von Paterson verfolgen (Taf. 48, 57—58, 90, 96—97). Primitiv mutet noch der obere Abschluß der Unterschenkelmuskulatur an (z. B. auf Taf. 48), der die Beine vom Körper anatomisch loslöst und den Eindruck hervorruft, als seien sie eingesetzt. Hieraus sehen wir, daß die assyrischen Künstler sich über den Mechanismus der oberen Gliederteile (Anhang I u. II), soweit er innerhalb der Körpersilhouette spielt, noch nicht klar gewesen sind; aber das Streben nach dem neuen Ausdrucksmittel — nämlich dem Spiel jener Gliederteile in den welligen Reflexen des Haarkleides — ist schon da. Die Ägypter wußten noch nichts von ihm, die Griechen aber haben es erst gefunden. Auf die Bildung des Pferdekopfes kommen wir zu sprechen bei Betrachtung des psychischen Momentes in der assyrischen Pferdebildung; jetzt wenden wir uns zu den Gängen.

Die Gänge [1]) sind im Assyrischen von großer Gleichartigkeit und ihre Darstellung ist fester im Konventionellen verankert, als es in der ägyptischen Kunst der Fall war. Wir können an Hand des Tafelwerkes von Paterson [2]) alles Wesentliche darüber betrachten. Die assyrischen Pferde waren Paßgänger. Sie fußten also im Schritt und Trab nicht in diagonaler Weise, wie es auf den Reihenbildern im Anhang veranschaulicht ist, sondern die Reihenfolge des Fußens entspricht dem Schema 3 und 4 auf Taf. X des Anhangs [3]), wonach zunächst die Füße der einen, linken oder rechten, dann die der anderen Seite aufgesetzt werden. Bei Paterson finden wir mehrere solcher Paßgänger und gar keine im normalen Schritt oder Trab abgebildeten Pferde (Taf. 12, 46—47, 48, 65—66). Ein im diagonalen Schritt einhergehender Stier (auf Taf. 40—41) beweist uns den beabsichtigten Unterschied der Wiedergabe.

Das Galoppmotiv ist in der assyrischen Kunst stereotyp. Abarten sind sehr selten und liegen, wo sie vorkommen, im Primitiven. Wir haben es fast überall mit dem Motiv des Streckens auf der

[1]) Die hier folgenden Ausführungen, wie überhaupt alle die Gänge des Pferdes betreffenden Erörterungen, gehen von der Grundlage aus, welche wir im III. Kapitel im Zusammenhang gebracht haben.

[2]) Siehe oben, Anm. 1 S. 39.

[3]) Die kinematographischen Reihenbilder zu dieser Gangart findet man bei Muybridge, Animals in motion, London 1907, S. 93 ff.

Hinterhand (nach Reinach: Le cabré allongé) zu tun [1]). So auch die Galoppmotive in der Patersonschen Sammlung (Taf. 17—18, 19—20, 62—64 u. a.) mit Ausnahme eines einzigen (Taf. 96—97), wo ein Jäger oder Führer vorkommt, dessen hochaufsteigendes Pferd das Motiv der Stütze auf einem Hinterfuß (le canter), aber in sehr primitiver Weise erkennen läßt. Anscheinend sollte das Ansetzen zum Sprung über einen durch Schilf angedeuteten Sumpf dargestellt werden. Die assyrische Auffassung des allgemein angewendeten Streckmotivs unterscheidet sich von der ägyptischen durch maßvolles Erheben der Vorhand und Verzicht auf Pose. Wir haben daher nicht den Eindruck gewaltiger Sprünge, sondern fließenden Laufes. Die assyrischen Künstler, bekanntlich ganz vortreffliche Tierbeobachter [2]), lehnten anscheinend jedes Experimentieren mit verschiedenartigen Beinstellungen grundsätzlich ab; sie waren mit dem eingebürgerten Motiv durchaus zufrieden, offenbar überzeugt, daß es das wirksamste sei. Und sie haben im Sinne der damaligen Ausdrucksmöglichkeiten recht gehabt. Das Motiv der Stütze auf einem Hinterfuß (le canter) wirkt nicht flüchtig und ist ungeeignet zur Darstellung jagdlichen Reitens; es ist nämlich, wie wir in einem späteren Kapitel erkennen werden, sozusagen das Symptom des kurzen Galopps. Das Motiv der Stütze auf beiden Hinterfüßen aber (le cabré fléchi) fesselt die Erscheinung zu sehr an den Boden. Das war der Irrtum in der Kunst von el Amarna [3]). Das Motiv des Schwebens mit gestreckten Gliedern (le galop volant) war, wenn schon es in der kretisch-mykenischen Kunstepoche, die zur Sargonidenzeit bereits untergegangen war, vorherrschte, den Assyrern vermutlich unbekannt. Indessen ist das Gegenteil keineswegs unmöglich. Aber das Motiv hat etwas an ein Fliegen oder Schwimmen Gemahnendes, und es ist daher nicht ganz ausgeschlossen, daß aus diesem Grunde auf seine, dem Streckmotiv so naheliegende Spielart von den Assyrern bewußt verzichtet worden ist. Wir kommen auf dieses Motiv im nächsten Kapitel zurück. Dazu kommt folgendes: Das Streckmotiv ist nicht so unnatürlich, wie es, mit der natürlichen Fußfolge verglichen, bei oberflächlicher Betrachtung erscheinen mag. Man kann wohl sagen, es komme praktisch nicht vor und sei daher keine Wiedergabe der natürlichen Erscheinung. Daß es aber ein bloßes Phantasieprodukt sei oder eine künstlerische Erfindung, bei welcher nur Formverhältnisse mitgesprochen haben, ist nicht richtig. Es hat seine kunstpsychologische Genesis, wie wir jetzt beweisen wollen. Man betrachte Tafel VIII des Anhanges. Aus ihr erkennt man, daß,

[1]) Siehe oben, III. Kap. und Taf. XI des Anhanges.

[2]) Wir denken an die berühmten Reliefdarstellungen: Jagd auf Wildpferde, Sterbender Löwe, Verwundete Löwin u. ä.

[3]) Lepsius VI, 92—93.

je flüchtiger der Galopp ist, um so rascher die beiden Hinterfüße und ihrerseits die beiden Vorderfüße hintereinander auftreten, während im weniger flüchtigen Galopp nach der Phase des Schwebens zuerst ein Hinterfuß, demnächst gleichzeitig das diagonale Fußpaar und zuletzt der noch übrigbleibende Vorderfuß aufgesetzt werden, wie das aus Tafel VII ersichtlich ist. Diese Erscheinung führt in weiterer Folge, das ist bei fortgesetzter Steigerung der Geschwindigkeit, zu einer Annäherung an die Fußfolge des Streckmotivs insofern, als dort statt des raschen Hintereinander das gleichzeitige Fußen der hinteren oder vorderen Füße dargestellt wird. Nun lesen wir bei Spohr, einem hervorragenden Kenner der reiterlichen Mechanik [1]), daß bei richtiger Ausführung der vollendeten Karriere in der hohen Schule der Reitkunst tatsächlich ein rein gleichzeitiges Fußen erzielt wird, wie es in Tafel X des Anhangs, Fig. 7, schematisch ausgedrückt ist, eine Fußfolge, die mit dem Motiv des Streckens übereinstimmt. Ein Unterschied besteht allerdings noch darin, daß, wenn die Hinterbeine völlig ausgestreckt sind, es gleichzeitig nicht auch die Vorderbeine sein können, sondern diese müssen dann mehr oder weniger gewinkelt sein und umgekehrt. Wir kommen auf diesen Unterschied im X. Kapitel ausführlich zu sprechen, hier haben wir es zunächst nur mit der Fußfolge als solcher zu tun, und diese deckt sich im Streckmotiv restlos mit der von Spohr beschriebenen Karriere. Wenn auch in Assyrien, trotz der hochentwickelten Reitkunst, die Finessen der hohen Schule größtenteils unbekannt gewesen sein werden, so kann man doch, aus vorstehender Betrachtung folgernd, sagen, daß die assyrische Auffassung an dem der organischen Tendenz des lebendigen Mechanismus entwachsenen Motiv der Flüchtigkeit festgehalten hat. Das Festhalten daran dürfte kein Zufall sein, sondern eben darauf beruht haben, daß das gefundene Motiv eine Lösung darstellt, die in ihrer Art einer Verbesserung nicht mehr fähig ist. Gerade der Umstand, daß in diesem Motiv die Tendenz zum Höchstmaß der Schnelligkeit des Pferdes sozusagen symbolisch ausgedrückt ist, läßt es als etwas ganz anderes erscheinen als eine Erfindung. Nicht das Erfinden, das Erkennen hat den Ausschlag gegeben; es ist nicht synthetischer, sondern analytischer Art und erfaßt das Wesen der Natur tiefer, als die Momentaufnahme das je zu tun imstande ist; es ist, kurz gesagt, als Ausdruck der Flüchtigkeit — aber eben nur als solcher — im künst-

[1]) Spohr, Die Logik in der Reitkunst. Erster Teil. S. 110. Daselbst heißt es: »Vom langen Galopp unterscheidet sich die Karriere erstens dadurch, daß das Untersetzen, wie das Abschwingen der Hinterfüße, ebenso wie das Vorschwingen, wie Strecken und Abstoßen der Vorderfüße unter sich gleichzeitig und auf einer zur Bewegungsrichtung rechtwinkligen Grundlinie erfolgt, so daß der seitwärts stehende Zuschauer die Vorderhufe wie die Hinterhufe unter sich auf gleicher Höhe, bzw. sich deckend erblickt, keinen Huf gegen den Genossen vor- oder zurückstehen sieht, usw.«

lerischen Sinne wahr. Auf die Flüchtigkeit kommt es dabei an. Würde ein Bildner die Wiedergabe etwa des kurzen Galopps mit ihm verbinden wollen, so würde das nur beweisen, daß er seine Bedeutung nicht erfaßt hat; denn die Erscheinung des kurzen Galopps widerspricht eben diesem Motiv der Flüchtigkeit von Grund aus, ihre Wiedergabe ist durch das Motiv der Stütze auf einem Hinterfuß (le canter) gelöst worden, dessen Entstehung wir im VII. Kapitel betrachten werden.

Zum Abschluß dieser für unser Grundproblem so wichtigen Erörterung sei gestattet, ein kunstpsychologisches Streitgebiet in Kürze zu berühren, weil es wünschenswert ist, unseren Standpunkt, soweit wir ihn aus der Beobachtung und Erfahrung ableiten zu können glauben, hier auszusprechen. Es ist selbstverständlich, daß für den schaffenden Künstler sowohl als den genießenden Beschauer eine verstandesmäßige Überprüfung des Motivs, wie wir sie vorstehend durchgeführt haben, weder erforderlich noch üblich ist. Das uns noch so gut wie unbekannte Seelenorgan der intuitiven Erkenntnis [1]) vollzieht die Funktion automatisch mit unfehlbarer Sicherheit, soferne nur dem künstlerischen Schöpfer jenes Hellsehen eignete, das ihn eben zum Künstler macht, dem das Kunstwerk Genießenden aber jenes Maß von geistiger Empfindsamkeit, das für die Reaktion Bedingung ist [2]). Eine verstandesmäßige Demonstration dieses Phänomens ist nur an den einfachsten Fällen, und daher vorzüglich in der primitiven Kunst und bei gewissen Objekten, die sich dafür besonders eignen, durchführbar. Zu ihnen gehört auch die Darstellung des Galopps, worauf wir schon in der Einleitung kurz hingewiesen haben.

Wir sprachen schon davon, daß auch die Ägypter in der Darstellung des flüchtigen Galopps mit Vorliebe das Motiv des Streckens auf der Hinterhand angewendet haben, so fast ausschließlich für die Königsgespanne, aber auch sonst in zahlreichen, und zwar gerade in den ansprechendsten Reliefs. Wenn es nun dort wie hier eine hervorragende Rolle gespielt hat, so muß ihm eben eine besondere Wirkung zukommen [3]), und die kommt ihm in der Tat zu; denn nicht nur in der Antike,

[1]) Man gebraucht dafür häufig den Ausdruck »gefühlsmäßiges Erfassen«. Da aber das Erfassen das Primäre, das Gefühl (die Gefühlsbetonung des Bewußtseinsvorgangs) das Sekundäre ist, ist dieser Ausdruck nach unserem Ermessen nicht glücklich.

[2]) Dieses Maß stellt wohl eine allgemeine Fähigkeit der menschlichen Seele dar. Mit seinem mittleren Werte rechnet die Volkskunst, mit gesteigertem die Bildungskunst. Daß diese Fähigkeit auch qualitative Veränderungen erleiden kann, beweist uns die Tatsache dekadenter Kunstentartung.

[3]) Insofern der Künstler den Reiz der flüchtigen Bewegung offenbaren will. Dieser spielt eben als der aufdringlichere in der orientalischen Kunst die Hauptrolle. Ihm gegenüber steht jener der reiterlichen Geschlossenheit, ein Reiz, den erst das reife Kunstempfinden der Griechen erkannt hat. Mit ihm werden wir uns im VII. und VIII. Kapitel eingehend zu befassen haben.

sondern auch in der mittelalterlichen und neueren Kunst, ja bis in die neueste Zeit haben die Künstler auf dieses Motiv und das ihm verwandte des Schwebens mit gestreckten Gliedern immer wieder zurückgegriffen[1]). Erst seit Auftauchen der Momentphotographie finden wir hin und wieder in der Malerei die Beinstellung nach Taf. XI des Anhangs, Bild D, verwendet [2]). Die künstlerische Wirkung aber solcher Bilder bleibt matt, sie überzeugt nicht. Wir müssen uns beim Betrachten der so abgebildeten Pferde einreden, daß ihre Bewegung wirklich ganz Natur sei, um sie nicht geradezu befremdlich zu finden, aber es bleibt für den künstlerischen Genuß auch dann ein ungelöster Rest, und dieser Rest ist u. E. eben der Unterschied zwischen sachgetreuer Gestaltung und künstlerischer Wahrheit, ein Unterschied, der so alt ist wie die Kunstgeschichte selbst, und auf den wir etwas näher eingehen wollen, weil er sich aus unserem Beispiel besonders klar ableiten läßt.

Wir verstehen unter sachgetreuer Gestaltung die Wiedergabe der Natur mit Einzelheiten, die an ihr studiert sind, die aber an dem Eindruck, welcher das künstlerische Erlebnis ausmacht, keinen Anteil haben; die Gestaltung jener Naturtatsachen, welche den künstlerischen Eindruck auslösen, wollen wir dagegen eine eindrucksechte Gestaltung nennen. Man kann für sachgetreu auch naturalistisch, für eindrucksecht auch realistisch sagen. Da aber diese Begriffe fälschlich wechselweise füreinander gebraucht zu werden pflegen, insofern beide die Gestaltung nach der Natur meinen, führt ihre Zweideutigkeit häufig zu Mißverständnissen, wenn der Sinn nicht aus dem Zusammenhang erhellt. Wo der Verfasser in dieser Schrift von naturalistisch oder realistisch redet, sind diese Ausdrücke grundsätzlich im Sinne vorstehender Begriffsscheidung gebraucht. Daß auch der eindrucksechte Künstler die Natur studiert, ist selbstverständlich. Sie ist die Nährmutter aller Kunst. Wesentlich bleibt, daß er vom Eindruck ausgeht und stets auf ihn zurückkommt, während der Naturalist sich an das materielle Vorbild hält und sich in ihm verliert. Der eine offenbart uns ein auf die Natur gegründetes Erlebnis, der andere bildet eine Tatsache ab. Zwar können auch hier künstlerische Einzelwirkungen sich geltend machen, aber nur auf Kosten der schöpferischen Harmonie des Ganzen. Die Einheitlichkeit des Kunstwerkes zerfällt, es fehlt an Stil.

In den assyrischen Pferdeköpfen offenbart sich uns beim Vergleich mit den ägyptischen [3]) etwas Neues. Sie haben mehr Leben und gewinnen bei genauerer Betrachtung unsere Sympathie. Leider sind sie

[1]) Näheres darüber folgt im X. Kapitel.

[2]) Reinach bringt ein solches Reiterbild in Fig. 3 seiner Abhandlung »La représentation du galop«.

[3]) Siehe oben, S. 35 u. 36.

durch die übermäßige Pferdeausrüstung und die Frisuren des Schopfes so vermummt, daß der Eindruck verkümmert wird, trotzdem aber zeigt uns die Partie von den Ohren über die Augen und Nüstern bis zu den Lippen ein fast immer gleiches, aber außerordentlich lebendiges, echtes Pferdegesicht. Hier will nichts anderes gebracht werden als Pferde. Es wird dadurch erreicht, daß der Künstler, besonders bei den Soldatenpferden, auf den Jagd- und Kriegsszenen den Tieren einen gut beobachteten momentanen Ausdruck gesteigerter Aufmerksamkeit verliehen hat, der sich in gespitzten Ohren, die nach vorn gedreht sind, in erregtem Blick, welcher durch die Größe des Augapfels gegeben wird und in dem Prusten der Nüstern, das man an ihren gezackten Rändern erkennt, offenbart.

Ein eigenartiges Ausdrucksmittel der Assyrer bleibt uns leider unverständlich. Wir bemerken an vielen der ruhigstehenden Pferde, daß die Hinterhand nicht senkrecht unter dem Körper steht, sondern etwas, meistens wenig, oft aber sehr auffallend hinter die Senkrechte zurücktritt. Das kommt bei einzelnen Pferden in der Tat vor, gilt aber allgemein als ein Fehler, weil das Tier beim Laufen die Hinterfüße nicht genügend weit vorsetzen kann und die Hinterhand dadurch an Schubkraft verliert. Abgesehen aber davon, daß diese Stellung als körperlicher Fehler niemals so stark hervortritt, wie es auf einzelnen Reliefs zu sehen ist, begegnet es starkem Bedenken, zu glauben, daß die assyrischen Truppenpferde grundsätzlich diesen Fehler gehabt haben sollen. Man muß annehmen, daß es sich hier um eine Gebärde des Pferdes handelt, die irgend etwas ausdrücken soll. Nun kommt tatsächlich diese Stellung beim Pferde vor, wenn es beim Ziehen schwerer Lasten im Schritt mit dem Hinterfuß kurz vor dem Abheben des Beines die schrägste Stellung erreicht hat. Wir sehen aber auf den assyrischen Reliefs diese Beinstellung im Halten und nicht nur beim Zug-, sondern auch beim Reitpferd. Ein Zusammenhang mit dem geschilderten Vorgang ist also ausgeschlossen. Wir können vermuten, daß die Gebärde eine Art kraftvoller Laufbereitschaft betonen will, wie man sie an kräftigen Pferden in der stramm hingestellten Hinterhand zuweilen erblickt, und daß die Assyrer den Ausdruck reichlich übertrieben haben, doch ist das kein überzeugender Grund und die Erscheinung bleibt vorläufig rätselhaft.

VI. Kapitel.

Über das Reiterliche in der Erscheinung.

Wenn man scherzweise ein kleines Kind auf ein ruhig dastehendes gutmütiges Hauspferd setzt, das an diese Spielerei bereits gewöhnt ist und ihr daher keinerlei Beachtung schenkt, so ändert sich an der natürlichen Erscheinung des Pferdes gar nichts. An der künstlerischen ändert sich wohl manches, weil, da der Vorgang eine wirksame Genreszene verkörpert, das Pferd jetzt nicht mehr für sich allein oder unter den vorher vorhandenen Bedingungen gesehen wird, sondern in Verbindung mit dem Kinde und anderen Umständen; aber davon sehen wir hier ganz ab und halten uns in rein plastischem Sinne an die körperliche Erscheinung des Pferdes. Wir nehmen an ihr keinerlei Veränderung wahr. Setzen wir nun anstatt des Kindes einen kräftigen, etwa vierzehnjährigen Jungen hinauf, so wird das Pferd, um dessen Gewicht ohne Unbehagen aufnehmen zu können, die großen Rückenmuskeln, auf welchen der Junge sitzt, etwas anspannen und das Rückgrat dem Druck entgegenwölben. Diese dynamische Beziehung, so fein und unauffällig sie auch ist, bringt bereits eine Spannung in das Gebäude des Pferdes, die vorher nicht da war. Lassen wir schließlich an Stelle des Knaben einen erwachsenen Reiter das Tier besteigen und die Zügel ergreifen, so wird die Reaktion eine verschiedene sein, je nachdem das Pferd ein gerittenes oder ein ungerittenes ist. Beim ungerittenen Pferde werden durch die Einwirkung des Reiters, wenn er das verlangt, was er eben nur vom gerittenen Pferde verlangen dürfte, höchst unharmonische Bewegungen der Muskulatur und der Glieder des Pferdekörpers auftreten, besonders wenn das Tier wegen der erregten Unlust zu Abwehrbestrebungen seine Zuflucht nimmt. Zu einer reiterlichen Erscheinung wird es also in diesem Falle überhaupt nicht kommen. Wir wollen aber annehmen, es sei ein gerittenes Pferd, was beobachten wir an ihm? Zunächst wieder das vorhin beschriebene Aufnehmen des Reitergewichtes. Dann aber, sobald der Reiter die Schenkel anlegt und die Zügelanlehnung nimmt, verändert sich die Erscheinung wesentlich. Das Pferd ordnet seine Fußstellung in das richtige Verhältnis zum gemeinschaftlichen Schwerpunkt und schiebt insbesondere die Hinterfüße weiter nach vorn. Es rundet den Hals, entsprechend der von ihm abverlangten Beizäumung, und beginnt am Trensengebiß zu kauen. Seine Aufmerksamkeit, bisher in der Umgebung gefesselt, konzentriert sich auf die zu erwartende Hilfe zum Anreiten. Und nun der Reiter! Er ist sozusagen nur noch die Hälfte seiner selbst, die andere besteht in dem Pferdekörper. Um das Gleichgewicht zu beherrschen, zeigt er in seiner

Kreuzmuskulatur eine elastische Spannung, die ihr sonst fremd ist, und die man deutlich auch am bekleideten Reiter wahrnimmt. Seine Oberschenkel sind bis zum Knie im sogenannten Schenkelschluß mit dem Tiere fest verwachsen. Die Unterschenkel werden durch die Wadenfühlung, die Vermittlung der wichtigen Schenkelhilfen, ebenso mit dem Pferdekörper verknüpft, wie seine Hände, Ellenbogen, Arme und Schultern durch die Zügelspannung. Alle diese Körperteile des Reiters werden von der Bewegung des Pferdes beeinflußt und beherrschen ihrerseits wieder das Pferd. Das aber ist noch nicht alles. Durch den Sitz auf den beiden, in der Bewegung rhythmisch an- und abschwellenden großen Rückenmuskeln des Pferdes wird die Haltung der rechten und linken Körperhälfte des Reiters und letzten Endes auch seine Genick- und Kopfhaltung mitbestimmt.

Solange nun die beiden so verbundenen Körper ihre Bewegungen in Übereinstimmung miteinander, also nach einem Willen und nach den Gesetzen der muskularen Dynamik ausführen, besteht eine Harmonie, die in der Silhouette sowohl wie in der plastischen Erscheinung sich als das spezifisch Reiterliche äußert und, als Ausdruck eines natürlichen gesetzmäßigen Vorganges, Wohlgefallen erregt. Treten aber Wille und Organismus in Widerspruch miteinander, sei es wegen reiterlicher Unfertigkeit des Reitenden oder wegen mangelhafter Dressur des Pferdes, so äußert sich der Zwiespalt im entgegengesetzten Sinne. Der Kenner bemerkt in dieser Hinsicht auch die feinsten Einzelheiten, selbst solche, die vom Reiter ungefühlt bleiben, aber auch der Nichtkenner hat ein überraschendes Verständnis für den Mangel an reiterlicher Harmonie, sobald die Differenzen ein gewisses Maß erreichen. In den Bildern vom Sonntagsreiter liefert diese Tatsache einen interessanten Beitrag zum Studium des Komischen [1]). Wir müssen indessen, um nicht falsche Schlußfolgerungen zu ziehen oder an dem soeben Geschilderten irre zu werden, einige Faktoren beachten, welche die reiterliche Erscheinung wesentlich beeinflussen. Diese kommt nämlich, um das Extreme gleich vorwegzunehmen, am klarsten zum Ausdruck beim nackten Reiter, der ohne Sattel auf einem feurigen vollblütigen Tiere reitet. Je mehr sich der Reiter einhüllt in Kleider, Attilas, Mäntel, Umhänge usw., und je mehr er das Pferd mit Leder und Schmuck be-

[1]) Der Sonntagsreiter an sich wirkt nicht komisch. Nur insofern er sich als nichts anderes, denn gerade als Reiter präsentiert, ist unsere Aufmerksamkeit bewußt und unbewußt auf das Reiterliche in der Erscheinung eingestellt. Ein Bauernbursche, der zur Tränke reitet, ein Kutscher, der zum Stalle trabt, ein des Reitens unkundiger Flüchtling zu Pferde, ein Kanonier, der in der Schlacht den gefallenen Fahrer ersetzt u. dgl. Motive werden niemals komisch wirken und säßen die Reiter noch so falsch zu Pferde; denn in diesen Fällen tritt das Reiterliche ganz zurück hinter die führende Idee, welche einen ganz anderen Assoziationskomplex in uns auslöst.

lastet, um so mehr wird die Anschaulichkeit des rein Reiterlichen gedämpft werden. Schon das Einschieben des Sattels zwischen die beiden Körper, noch mehr die Benützung der Bügel, ändert, wenn auch nicht dem Wesen nach, so doch dem Grade der Sichtbarkeit nach vieles. Aber nicht nur am Reiter, sondern auch am Pferde kann die Ursache liegen für das Verwischen des reiterlichen Eindrucks. Haben wir stumpfe, kaltblütige Pferde oder müde abgetriebene Tiere vor uns, so wird das reiterlich Markante mehr oder weniger zurücktreten. Im allgemeinen wird das spezifisch Reiterliche in der bildenden Kunst um so mehr in die zweite Reihe zu verweisen sein, je mehr eine andere Idee oder Erscheinung Gegenstand der Darstellung ist, der es sich nach anerkannten Kunstgesetzen, als der vorherrschenden, unterzuordnen hat, aber stets wird es in seiner Art ein wirkungsvolles Ausdrucksmittel sein, und, richtig verwertet, die Kraft und Wahrheit des Kunstwerkes steigern. Das Reiterliche an sich ist nicht oft Gegenstand der künstlerischen Darstellung gewesen. Meistens tritt es uns nur entgegen als eine wichtige Seite auf kriegerischen, jagdlichen oder genrehaften Darstellungen. Wir kommen auf diese Frage im VIII. Kapitel noch einmal ausdrücklich zu sprechen.

Welche Rolle in der Erscheinung des Berittenen die reiterliche Harmonie spielt, können wir z. B. daran gut ermessen, daß ein einigermaßen geschickter Reitlehrer selbst kleine Fehler seiner Schüler mit Sicherheit an Gang und Haltung des Pferdes erkennt; so wird er eine falsche Hilfe auch dann zu korrigieren vermögen, wenn er ihre Ausführung direkt zu sehen gar nicht in der Lage ist, wie bei falscher Anwendung desjenigen Unterschenkels, der sich auf der dem Reitlehrer abgewendeten Seite des Pferdes befindet [1]). Wie innig diese Dinge mit unserem Grundthema zusammenhängen, werden wir erst bei Betrachtung des Parthenonfrieses überzeugend erörtern können. Wir schicken hier nur das Wesentliche im Zusammenhang voraus, weil schon die assyrischen Reiterdarstellungen nicht ohne ihre Berücksichtigung behandelt werden können. Wir wollen noch eine kurze Erläuterung über den Begriff und die Erscheinung der sogenannten Hilfen beifügen, die das Gesagte deutlich zu machen besonders geeignet ist.

Durch die Hilfe vermittelt der Reiter seinen Willen dem Pferde, und indem er sie ausübt, fühlt er gleichzeitig den etwaigen Widerstand

[1]) So wird beispielsweise ein Pferd sich im Galopp anders geben, wenn der Reiter den äußeren Schenkel fest und unterstützend hinter der Gurte an den Pferdeleib drückt, als wenn er ihn untätig pendeln läßt. Das dadurch hervorgerufene sogenannte Ausfallen der Hinterhand macht sich sofort für den reitkundigen Beobachter in der Erscheinung bemerkbar, auch wenn er nichts von der Haltung oder Tätigkeit des äußeren Schenkels wahrzunehmen imstande ist

des Tieres und erkennt auf diese Art dessen Dressurgrad oder das Maß seiner Rittigkeit. Ihm hat er die Hilfe nach Kraft und Dauer genauestens anzupassen. Gelingt ihm das nicht, so begeht er reiterliche Fehler, die äußerlich unfehlbar in die Erscheinung treten. Man unterscheidet dreierlei Hilfen: Gewichtshilfen, die durch eine leichte Bewegung in der Hüfte hervorgerufen werden, wodurch die Schwerpunktlage geändert wird; Schenkelhilfen, die durch die Lage, den Druck und die Bewegung des Unterschenkels bestimmt werden und Zügelhilfen, die durch das Maß der Zügelspannung überhaupt und seinen Unterschied zwischen rechtem und linkem Zügel charakterisiert werden [1]). Dazu kommen beim Versagen der vorgenannten die Peitschen- und Sporenhilfen, die aber, weil nicht dynamischer, sondern psychischer Art, im Sinne unserer Betrachtung keine Rolle spielen. Für jede beabsichtigte Veränderung in bezug auf den Weg oder die Bewegung des Pferdes, also beispielsweise für jede Wendung, für den Übergang in eine andere Gangart oder zum Halten, für Beschleunigung oder Verkürzung des Tempos usw. hat nun der Reiter alle drei Arten der Hilfe gleichzeitig in harmonischer Anpassung und gegenseitiger Ergänzung ohne jede Schroffheit zu geben. Welche Empfindsamkeit dazu in einzelnen Fällen gehört, mag die Tatsache beweisen, daß es hochblütige Reitpferde gibt, die so fein reagieren, daß der Reiter an die betreffenden Hilfen nur denken darf, weil ihre Ausführung, selbst die feinste und weichste, sowie sie betont geschieht, für das Pferd bereits zu stark ist. Die uns unkontrollierbare Einwirkung des Gedankens auf die motorischen Nerven, noch vor dem Einsetzen des Willensaktes, genügt schon für die Reaktion des Pferdes. Solche Pferde sind von manchen Reitern spielend leicht zu reiten, von anderen oft überhaupt nicht, weil jede zu starke Hilfe sie schwer beleidigt, eine Gewaltprobe aber zur Widersetzlichkeit und zu völligem Versagen des Gehorsams führt. Hier liegt das Geheimnis, warum in gewissen Fällen Frauen und Knaben einzelne Pferde besser beherrschen als Männer. In anderen Fällen wieder ist die physische Kraft des Reiters ein unentbehrlicher Faktor für die harmonische Beherrschung des Pferdes [2]), nie aber ist es die rohe Kraft des Gewaltmenschen — diese

[1]) Die Gewichtshilfen sind die wichtigsten. Sie lassen sich mit Worten zwar beschreiben, aber nicht lehren; sie können vielmehr nur durch das Reiten selbst allmählich erlernt werden. Ihre vorzugsweise Anwendung kennzeichnet den geborenen Reiter. Ein edelblütiges durchlässiges und gutgerittenes Pferd kann fast ausschließlich mit den Gewichtshilfen beherrscht werden; Zügel- und Schenkelhilfen braucht es nur in leisester Andeutung. Diese organischen Verhältnisse sind sehr bedeutsam für das Verständnis der plastischen Wechselwirkung in der Erscheinung von Reiter und Pferd.

[2]) Dieser Fall tritt besonders ein bei Pferden robuster Art oder geringen Blutes, bei falsch angerittenen und reiterlich verdorbenen Pferden und bei solchen, deren Organismus der reiterlichen Ausbildung Hindernisse entgegenstellt.

ist vielmehr jederzeit die Offenbarung des reiterlichen Fiaskos —, sondern es ist jene, sanft anhebende und sich mit Ruhe und überlegener Sicherheit Geltung verschaffende Kraft, die von einer stetigen Bereitschaft zur Auflösung in Nachgiebigkeit begleitet ist.

Als einfaches, aber demonstratives Beispiel dynamischer Wechselwirkung zwischen Reiter und Pferd können uns die beiden Abbildungen auf Taf. IV des Anhanges dienen. Die dort gegebene Haltung des Halses und Spannung der Zügel ist für beide Pferde reiterlich korrekt. Im einen Falle haben wir die natürliche Halsstellung der Remonte, die, am Anfang der gymnastischen Halsmuskelausbildung stehend, noch keinen kurzen Zügel verträgt, im anderen haben wir den schönen Einklang, wie ihn das wohlausgebildete Reitpferd zeigt, das die ihm vom Reiter abverlangte Beizäumung willig und mit Grazie hergibt, nachdem es durch die gediegene Schulung des Körpers dazu befähigt worden ist. Wollte man umgekehrt versuchen, die Remonte am kurzen Zügel zu reiten, oder ließe man das dressierte Pferd die Reitlektionen am langen Zügel vollziehen, so entstünde in jedem Falle ein reiterlich beleidigendes, unharmonisches und daher künstlerisch befremdendes Bild. Hier geht, wie so oft, das Zweckmäßige mit dem Harmonischen parallel; denn die umgekehrte Zügelführung würde das Gebäude des jungen Pferdes schädigen und die Schulung des dressierten einerseits nicht ausnützen und andererseits verderben.

Auf unseren assyrischen Denkmälern haben wir schon bei Betrachtung des Zaumes der Gespanne der korrekten Führung von seiten des Lenkers der Fahrzeuge Erwähnung getan. Fast immer sehen wir den assyrischen Kraftmenschen mit rührender Behutsamkeit die Zügelanlehnung erhalten, d. h. wir sehen aus seiner Gebärde, trotz der allgemeinen Steifheit und Ausdruckslosigkeit der assyrischen Reliefmenschen, wie er bestrebt ist, jede ruckhafte Störung der Zügelspannung zu vermeiden [1]). Und nun betrachten wir die Reiter. Es gibt einzelne Reliefs aus der Blütezeit der assyrischen Skulptur, in denen das reiterliche Moment eine ganz überraschende Verwertung gefunden hat. Wir bringen ein solches im Anhang auf Taf. XIII, das den König auf der Löwenjagd darstellt. Der König schießt, im vollen Galopp einherjagend, einen Pfeil nach dem Raubtier. Ihm folgen, beritten, ein Pfeilträger und der Diener mit dem Handpferd. Wir haben wieder die gedrungenen assyrischen Reitpferde vor uns mit der kräftig entwickelten Hinterhand, dem kurzen festen Hals und dem ausdrucksvollen Kopf. Die Pferdeausrüstung besteht aus einer Reitdecke an Stelle des Sattels; einem sogenannten Vorderzeug, bei den Dienern einfach, beim König

[1]) Man vgl. oben, S. 40.

von vierfacher Breite; einem einfachen Trensenzaum und — etwas typisch Assyrisches — einem eigenartigen Klüngel [1]), der dem Pferde an einem mit Knoten versehenen Riemen um den Hals gehängt wird. Schließlich gewahren wir am oberen Teile des Halses einen geschmückten Riemen, an dem ein Glöckchen hängt. Das königliche Pferd trägt noch einen zweiten Schmuckriemen dieser Art. Der Klüngel, von dem eben die Rede war, wird häufig mit dem Trensenzaume in Verbindung gesetzt. In diesem Falle dient er als Hilfsmittel zum Festhalten der Zügel unter Wahrung einer gewissen Zügelspannung. Am Kopfzaum unterscheiden wir das Kopfgestell und die Trense mit den beiden Trensenzügeln, die wir uns an ihren hinteren Enden zusammengeschnallt oder genäht vorzustellen haben. Auf unserem Bilde besteht anscheinend folgende Anordnung: Die Trensenzügel sind über den Kopf des Pferdes heruntergenommen, verkürzt und um den Klüngelriemen gewickelt, so daß sie von dem herunterhängenden Klüngel immer in leichter Spannung erhalten werden. Die Spannung kann durch Anziehen des Klüngelriemens vom Reiter gesteigert werden. Wir sehen so eine ziemlich umständliche, aber für einen guten Reiter recht praktische Vorrichtung. Der Klüngelriemen mit seinen Greifknoten dient offenbar als Handgriff beim Auf- und Abspringen. Er kann, lose auf dem Halse liegend, den kräftigsten Ruck aufnehmen, ohne daß dem Pferde dadurch ein Unbehagen angetan wird; denn am Halse ist es nicht empfindlich und eine Übertragung des Ruckes auf die Trense ist unbedenklich, weil bei Inanspruchnahme des Riemens senkrecht zur Breitfläche des Halses der Ruck hauptsächlich von der Halsmuskulatur aufgenommen wird. Zieht aber der Reiter vom Reitsitz aus in der Bewegungsrichtung den Riemen an, wie beispielsweise auf unserem Bilde der hinterste Reiter das macht, so geht der Anzug, solange das Fleisch des Halses an der Kehle nachgibt, auch auf die Trense und damit auf das Pferdemaul über und wirkt somit im Sinne einer Parade. Wird der Zügelanzug über ein gewisses Maß verstärkt, so kann die Wirkung auf das Pferdemaul nicht mehr gesteigert werden, und der Überschuß der Kraftanstrengung wird ausschließlich wieder vom Halse aufgenommen, wo er seinerseits sich ebenfalls im Sinne einer verhaltenden Hilfe geltend macht [2]). Die ganze Einrichtung hat den Vorzug, daß der Reiter, wenn er beide Hände frei haben will, auf den Zügel verzichten kann, ohne daß dessen

[1]) Man kann auch sagen eine Quaste, doch scheint unter dem quastenmäßigen Schmuck dieser Einrichtung etwas verhältnismäßig Schweres enthalten zu sein, das den Zweck hat, sie in senkrechter Schwebezu erhalten.

[2]) Daß ein gelehriges Pferd auf den Zug am Halse im Sinne einer Parade reagiert, ist durchaus möglich und keineswegs befremdend, besonders insofern mit der Einwirkung auf den Hals jene auf die Kinnlade zusammentrifft. Es ist Sache einer entsprechenden Dressur.

Lage geändert und verschoben und die Zügelspannung aufgehoben wird. Ihr Gebrauch setzt allerdings die vorwiegende Verwendung der Gewichts- und Schenkelhilfen voraus. Das aber ist gerade das Kennzeichen einer vollendeten Reitschule, während der vorherrschende Gebrauch des Zügels reiterlich die Kinderstube bedeutet. Vergleichen wir diese unsere Auffassung über den assyrischen Reitzaum auf dem besprochenen Denkmal mit den Patersonschen Tafeln [1]), so finden wir nichts, was dagegen spräche, doch manches, was sie zu bestätigen scheint. Auf Taf. 57—58 und 60—61 sehen wir deutlich, wie bei den Pferden, deren Reiter abgesessen sind, der Klüngel in die verkürzten Trensenzügel gehängt ist. Ähnlich auf Taf. 96—97, Bild 14. Dort haben die abgesessenen Reiter durch Verknoten der Trensenzügel mit dem Klüngelriemen eine ziemlich starke Zügelspannung hergestellt, die die Pferde bei ruhigem Stehen erhalten soll. Was sie in der Hand halten, ist ein hier zu Verwendung gekommenener sogenannter Marschhalfterzügel, der außer dem Trensenzügel ebenfalls am Kopfzaum befestigt ist. Auf Taf. 17—18 und 19—20 erkennen wir, daß die Klüngeleinrichtung nicht immer in Gebrauch gesetzt zu werden pflegte. Diese Reiter reiten mit normaler Trense, und wenn sie die Hände frei haben wollen, legen sie die Zügel einfach auf den Widerrist. So beim Bogenschießen. Beim Lanzenstechen haben sie nur die Rechte vom Zügel befreit, die Linke greift in der Regel unterstützend in den Zaum. An dieser Stelle sei auch auf das Klettern und Springen der Pferde hingewiesen, wie es auf den letztgenannten Tafeln veranschaulicht ist. Wo immer wir in der Lage sind, eine Wahrnehmung über das Reitwesen der Assyrer zu machen, erhalten wir den Eindruck einer militärisch und equestrisch hochentwickelten Reiterkaste mit dem Königtum als ideellem und tatsächlichem Mittelpunkt.

Wir kehren zurück zur Löwenjagd des Königs. Was wir bis jetzt an dem Relief horvorgehoben haben, hat uns noch nichts von den dynamischen Beziehungen zwischen Reiter und Pferd erkennen lassen, von denen im Anfange dieses Kapitels gesprochen worden ist. Man vergleiche nun den Sitz der drei Reiter gegeneinander. Wir sehen zunächst den König, der sich mit dem Oberkörper leicht nach vorwärts neigt, fest und unverrückbar mit dem Gesäß auf dem Pferderücken verharren; der ihm folgende Pfeilträger neigt sich gleichfalls nach vorn, aber er tut mehr, er lüpft auch das Gesäß ein wenig und verlegt den Gewichtsdruck seines Körpers mehr auf den Spalt; der Reitknecht schließlich sitzt besonders schwer auf der Decke und hält den Oberkörper gerade aufrecht, fast möchte man meinen, er wolle sich ein wenig rückwärts neigen. Wie sind diese Unterschiede zu erklären? Wir können

[1]) Siehe oben, S. 39, Anm. 1.

sagen, es sind selbstverständliche Ergebnisse der reiterlichen Bedingungen in dieser Szene. Der König neigt sich vor, weil er einen Pfeil abschießen will, und zwar in einer Richtung schräg zur Erde. Niemand wird das zu Pferde ausführen können, ohne sich vorzulegen, besonders wenn er dabei auch zielen will. Aber die Bewegung des Körpers geht nur bis zu den Hüften bzw. bis zum Kreuz. Die Mittelpositur bleibt von ihr unberührt, und die Gesäßknochen verharren in ungestörter Sitzverbindung mit dem Pferderücken. Man erkennt das am Kontur der Rückenlinie des Reiters. Diese Ruhe im Unterkörper — übrigens nur dem reiterlich geübten möglich — bei freier Bewegung des Oberkörpers, der Arme und Schultern, ist notwendig, wenn anders die Bewegung des Pferdes durch die des Reiters nicht gestört werden soll. Das aber würde geschehen, sobald der Reiter Änderungen im Sitzverhältnis vornehmen würde, insbesondere das Gesäß vom Pferderücken löste. Der Galopp des Königspferdes muß aber gerade im dargestellten Augenblicke gleichmäßig erhalten werden, weil jede Störung das Ergebnis des Pfeilschusses beeinträchtigen würde. Ganz anders liegen die Dinge beim Pfeilträger. Auch er neigt sich vor, und zwar um dem Könige die Pfeile anzubieten, aber er hebt auch das Gesäß von der Reitdecke etwas ab, wie die Konturführung deutlich erkennen läßt, und entlastet damit vorübergehend die Lendenpartie des Pferdes. Ein flottes und galoppfreudiges Pferd reagiert darauf in der Regel mit Beschleunigung des Tempos. Das aber ist es gerade, was der Pfeilträger braucht; denn wenn der König den Pfeil abgeschossen haben wird, wird er nach dem nächsten greifen, und der Pfeilträger muß an seiner Seite sein. Dies erfordert, da schon der König im scharfen Galopp reitet, einige besonders flotte Sprünge. Um sie aber zeitgerecht wieder bremsen zu können durch eine leichte Parade, läßt der Pfeilträger vorsorglich die linke Hand am Zügel liegen. Der dritte Reiter führt das Handpferd nach. Er scheint strengen Befehl zu haben, dicht hinter dem König zu bleiben, um im Notfall — man ist auf der Löwenjagd — mit einem frischen Pferd zur Hand zu sein. Aber wehe, wenn er den König von hinten anreitet! Dieser Fehler, er galt in Reiterkreisen immer als einer der schwersten, wäre für den Tyrannendiener geradezu ein Verbrechen. Er weiß es offenbar ebenso gut, denn sein ganzes Verhalten ist dem Verhüten dieses Unfalls angepaßt. Er hat beide Hände fest im Zügel, der so gespannt ist, daß am Hals und am Trensengebiß des Pferdes sich vermutlich eine stark verhaltende Wirkung geltend macht. Darauf deutet auch die Oberarmmuskulatur, die in voller Spannung erscheint. Mit seinem Sitz aber unterscheidet er sich auffallend von den beiden andern, indem er sich sozusagen am Pferderücken ansaugt und durch die Haltung des Oberkörpers den Schwerpunkt merklich zurückverlegt. Beides kennzeichnet die begin-

nende Parade zur Verkürzung des Tempos und steht mit der Zügelführung in Übereinstimmung. Von den Schenkelhilfen können wir auf dem Relief nichts wahrnehmen. Sie äußern sich im allgemeinen in der Lage des Unterschenkels und in dem Spiel der Wadenmuskulatur. Zu einer Veränderung der Lage der Unterschenkel ist bei dem dargestellten Vorgang keine Veranlassung gegeben, das plastische Spiel der Muskeln aber kommt bei der primitiven Wiedergabe hier nicht zum Ausdruck. An sich ist die gegebene Lage der Unterschenkel in dem assyrischen Relief richtig, wenn auch in der Ausführung steif und unlebendig. Ebenso ist das Herabhängen der Füße im gelockerten Knöchelgelenk begründet, weil die Reiter weder Sattel noch Bügel haben. Durch den Sattel nämlich, der die Oberschenkel und die Knie des Reiters vom Pferdeleib um ein bestimmtes Maßabhebt, entsteht, in Verbindung mit dem Bügel, welcher die Fußspitze trägt, eine andere Haltung des ganzen Beines, eine größere Winkelung, im Kniegelenk sowohl als im Knöchelgelenk, bedingend. Der Kernpunkt der Sache indessen, die Verbindung des Beines mit dem Pferdekörper zum Zwecke der Ausübung der Schenkelhilfen, die sogenannte Wadenfühlung, bleibt dieselbe. Aus vorstehendem erklärt sich ohne jede Schwierigkeit der überall auffallende Unterschied zwischen der Lage des Beines am antiken Reiter und jener am modernen, oder richtiger ausgedrückt, am Reiter, der Sattel und Bügel benützt. Weil bei ersterem die Oberschenkel und die Knie schon dem Pferdeleib unmittelbar angeschmiegt sind, so kommt bei ihm der Unterschenkel, indem er seinen Stützpunkt in der Schwellung des inneren Wadenmuskels findet und mit dieser Stelle auf dem Pferdeleib ruht, etwas weiter vorn zu liegen, als es bei letzterem der Fall ist. Den Fuß aber läßt der antike Reiter lässig und zwanglos herabhängen, so daß er, von den organischen Verbindungen locker gehalten, im Knöchelgelenk federt und, nur seiner eigenen Schwere folgend, eine leichte Haltung nach abwärts zeigt. Nichts wäre verkehrter, als die Fußspitze anzuziehen, um den Fuß horizontal zu stellen. Die dadurch entstehende Muskelspannung würde das ganze Bein beherrschen und wäre in hohem Maße dem Geben der richtigen Schenkelhilfen hinderlich und daher unreiterlich. Beim Reiter, der den Bügel benützt, wird der Fuß durch letzteren horizontal gestellt, aber in rein passivem Sinne, d. h. die Gelöstheit des Knöchelgelenks darf durch den Einfluß des Bügels in keiner Weise beeinträchtigt werden.

Dieses demonstrative Beispiel über den Anteil der reiterlichen Formbedingungen an der künstlerischen Wirkung mag genügen, um die bestehende Wechselbeziehung nachzuweisen [1]). Daß diese Bezie-

[1]) Wir kommen im VII. Kapitel zu einer genaueren Darlegung.

hungen um so empfindlicher und um so differenzierter werden, je weiter die Entwicklung der Kunst fortschreitet, liegt in der Natur der Sache; aber auch jenes andere: daß aus ihnen der Künstler um so reichere Motive zu schöpfen vermag.

VII. Kapitel.

Über Pferd und Reiter in der griechischen Kunst vor der Entstehung des phidiasischen Reiterfrieses.

Der kyprisch-phönikische Kunstkreis hat zu unserem Thema nichts Neues hervorgebracht, sondern er hat von den ägyptischen und assyrischen Überlieferungen gezehrt. Eine Besprechung erübrigt sich daher, da sie nichts anderes als eine Wiederholung des schon Gesagten sein könnte. Was diese Kunstepoche an die Griechen abgegeben hat, werden wir als orientalischen Einfluß bei Besprechung der griechischen Kunstdenkmäler ohnehin zur Sprache bringen, wobei es unwesentlich bleibt, ob die ägyptischen und assyrischen Motive unmittelbar oder mittelbar auf die griechische Kunst eingewirkt haben. Aus der kretisch-mykenischen Epoche aber müssen wir das Erforderliche hervorheben.

Die Frage, wann und woher das Pferd nach Griechenland gekommen ist, müssen wir offen lassen. Sie ist ungeklärt. Vermutlich haben alle indogermanischen Völkerschaften auf ihren Zügen nach Europa das Pferd bereits in gezähmtem oder halbgezähmtem Zustande mitgeführt und es so in ihre endgültigen Wohnsitze gebracht [1]). Daneben mag es im nördlichen und östlichen Europa auch wilde oder verwilderte Pferde gegeben haben. Soviel steht jedenfalls fest, daß schon die kretisch-mykenische Kunst das Pferd und den Reiter dargestellt hat, und daß beide in der homerischen Dichtung, insbesondere der Ilias erwähnt werden. Vor allem ist bei den Kämpfen um Troja von den Rossen vor den Kampfwagen der Helden viel die Rede. Vom Reiten finden sich nur flüchtige Erwähnungen. Die Benützung des Pferdes im Gespann scheint demnach auch im homerischen Griechenland die vorwiegende, wahrscheinlich auch die ursprüngliche gewesen zu sein [2]).

Über die mykenischen Pferdedarstellungen gibt uns eine Dissertation von Lieres [3]) eine Zusammenstellung, die hinsichtlich der Be-

[1]) Hehn, Kulturpflanzen und Haustiere. 8. Aufl. Berlin 1911. S. 36 ff. — C. Keller, Naturgeschichte der Haustiere. Berlin 1905. S. 208 ff.

[2]) A. Schlieben, Die Pferde des Altertums. Neuwied und Leipzig 1867. S. 50—52.

[3]) V. v. Lieres u. Wilkau, Beiträge zur Geschichte der Pferdedarstellung in der altgriechischen Vasenmalerei. Straßburger Dissert. 1914.

schreibung dieser Denkmäler alles Wissenswerte enthält. Für unsere Untersuchung bringen die noch sehr im Primitiven befangenen und keineswegs typischen mykenischen Pferdegestalten keine neuen Gesichtspunkte über die Formgebung des Pferdes in der von uns verfolgten kunstgeschichtlichen Entwicklungsreihe. Beachtung aber müssen wir der Darstellung des Galopps schenken. Hierin können wir uns auf das Urteil Reinachs beziehen, welcher behauptet, die kretisch-mykenische Epoche habe zuerst das Motiv des Schwebens mit gestreckten Gliedern (den galop volant nach Taf. XI des Anhangs, Fig. 5) gebracht. Er sagt darüber im Ergebnis seiner Forschungen folgendes [1]: »Je me propose maintenant d'établir que ce schéma du galop volant, resté inconnu des arts égyptien, assyrien, grec, étrusque, romain, roman, gothique et de l'art européen au général jusqu'en 1794, a été employé, plus de 1000 ans avant l'ère crétienne, par les artistes mycéniens ... usw.« In der Tat sehen wir dieses Motiv in der kretisch-mykenischen Kunst auftreten. Nicht ausschließlich, sondern neben dem uns schon bekannten Motiv des Streckens [2]), aber vorherrschend angewendet. Es kommt am klarsten zum Ausdruck auf jenen Klingen aus Mykenä [3]), welche eine flüchtende Reihe dahingaloppierender Tiere darstellen und auf einem mykenischen Goldring [4]), der ein Zweigespann veranschaulicht. Auf diesen Denkmälern sehen wir den Körper der Tiere mit langausgestreckten Gliedern in einer an das Fliegen gemahnenden Pose erscheinen, ohne daß irgendeine Verbindung mit dem Boden besteht. Hierin zeigt sich der wesentliche Unterschied zwischen dem mykenischen und dem ägyptisch-assyrischen Galoppmotiv. Trotzdem ist es der assyrischen Art, mit der mäßig erhobenen Vorhand, sehr eng verwandt, indem es auf der gleichen Auffassung von der Fußfolge beruht. Alles was wir im V. Kapitel über das Motiv des Streckens auf der Hinterhand, über seine Genesis und künstlerische Wirksamkeit ausgeführt haben [5]), gilt in gleicher Wese auch für das mykenische Motiv des Schwebens. Es ist wie jenes aus der Erkenntnis der motorischen Tendenz zur Flüchtigkeit herausgewachsen, wie sie in der Körperlichkeit des Pferdes, und zwar speziell in der Mechanik der Fußfolge organisiert ist. Nicht eine irrige Wiedergabe des natürlichen Momentes des Schwebens, wie Reinach

[1]) S. Reinach, La représentation du galop. Erschienen in Revue archéologique, 1900, I, S. 251.

[2]) Siehen oben, V. Kapitel S. 42 ff.

[3]) Z. B. bei Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité, VI, Pl. XVIII u. XIX. Hier sind es Löwen und Gazellen, welche das Motiv veranschaulichen.

[4]) A. Furtwängler, Antike Gemmen, Bd. I, Taf. II, 8. Die Pferde sind primtiv gegeben, aber das Galoppmotiv ist charakteristisch.

[5]) Siehe oben, S. 43.

annimmt, indem er das Motiv dem Moment D gegenüberstellt, sondern der anschauliche Eindruck ist der Vater dieses wie jeden künstlerisch wirksamen Motivs gewesen. Man braucht nur eine Darstellung, welche eines dieser althergebrachten Motive — sie finden bis in die neueste Zeit Verwendung — benützt, zu vergleichen mit jenen Versuchen, die an ihrer Stelle den Schwebemoment in naturalistischer Weise zu geben bemüht sind, um sich von der größeren anschaulichen Kraft ersterer zu überzeugen [1]). Diese erfuhr eine Steigerung als in späterer Zeit die Künstler zur Anschaulichkeit der Fußfolge noch jene der Winkelung von Schienbein und Unterschenkel des Pferdes fügten. Auch diese jüngere Vervollkommnung des Streck- und Schwebemotivs war, wie wir später sehen werden, nicht von dem Bestreben die Natur zu kopieren, sondern ausschließlich von der größeren Anschaulichkeit diktiert worden. Wir kommen darauf im X. Kapitel zurück.

Wir wenden uns jetzt zur eigentlichen griechischen Kunstepoche. Aus der primitiven Periode geben uns Vasen des geometrischen Stils Aufschluß über die erste Gestaltung von Pferd und Reiter. Wir betrachten kurz einige charakteristische Stücke. Eine attisch-geometrische Dipylonvase [2]) zeigt uns auf dem oberen Streifen einen zweispännigen Leichenwagen und darunter einen ganzen Wagenzug ebenfalls zweispänniger Fahrzeuge. Die Pferde, die wir hier gewahren, haben noch wenig Körperlichkeit. Sie gleichen insektenartigen Schemen, die an Primitivität weit hinter allem zurückbleiben, was wir bisher besprochen haben. Aber gerade deshalb interessieren uns an ihnen zwei Dinge, die um so bedeutungsvoller sind, als sie trotz der primitiven Darstellung klar zum Ausdruck kommen. Das eine ist die Zügelführung des Lenkers, das andere die Steilhalsigkeit der Pferde. Wir sehen nämlich eine unmittelbare Zügelführung von der Hand des Kutschers zum Gebiß des Pferdes. Es werden keinerlei Ausbindezügel oder Hilfszäume angewendet, und auch die Armhaltung des Lenkenden, so kümmerlich sie angedeutet ist, verrät mit der sorgsam seitwärts gehaltenen Peitsche in der Linken und in Verbindung mit der maßvollen Beizäumung der Pferdehälse bereits eine fortgeschrittene Fahrkunst. Was nun die Steilhalsigkeit der Pferde anbelangt, so ist ihre Feststellung in jener frühen Zeit aus folgenden Gründen für uns von Wichtigkeit. Wir sind daran gewöhnt, in der Kunstgeschichte von einem antiken Pferdetypus zu sprechen. Untersucht man den Begriff näher, so zeigt sich, daß wir damit die

---

[1]) Man vergleiche in dem Aufsatz von Reinach »La représentation du galop« Fig. 3, S. 221 mit Fig. 44 u. 45, S. 245.

[2]) E. Buschor, Griechische Vasenmalerei. München 1913. S. 37: Obere Hälfte einer attisch-geometrischen Grabvase. Athen, Collignon-Couve, 214.

Formgebung des in den Denkmälern der griechischen und römischen Kunstepoche auftretenden Pferde meinen, soweit wir in ihr etwas Gleichartiges und der modernen Auffassung Gegenüberstehendes erkennen, was ohne Zweifel der Fall ist. Welches aber sind die Bedingungen, die diesen Typus geschaffen haben? Die ägyptische Darstellung stimmt mit dem sogenannten antiken Typus nur teilweise überein, hauptsächlich in der senkrechten Halsstellung, dem sogenannten Aufsatz, weicht dagegen im übrigen in mancher Richtung bedeutend von ihm ab. So in der Überzäumung, in der Schwanenhalslinie und in der übertriebenen Geschmeidigkeit. Das assyrische Pferd kommt ihm wohl in der Gedrungenheit nahe, ist aber der Halsstellung nach etwas ganz anderes, und die kretisch-mykenische Darstellung zeigt überhaupt keinen einheitlichen Typus. So können wir das »antike Pferd« vielmehr ausschließlich ein Produkt der griechischen Kunst nennen, und mögen auch im VII. Jahrhundert und späterhin orientalische Einflüsse auf seine Gestaltung eingewirkt haben, wie sie wohl zweifellos für die Wiedergabe der Gangart mitbestimmend gewesen sind, so ist doch das Ergebnis, wie wir sehen werden, eine durch und durch griechische Schöpfung geblieben. Eines der wesentlichsten Merkmale des antiken Pferdes ist der steilgestellte Hals. Wenn es nun allerdings gerade dieses Merkmal mit dem ägyptischen Typus gemein hat, so sehen wir doch andererseits schon hier in den Uranfängen der griechischen Kunst die Steilhalsigkeit zum unverkennbaren Ausdruck gebracht, also zu einer Zeit, wo ein ägyptischer Einfluß bis jetzt nicht nachgewiesen und dem ganzen Wesen des geometrischen Vasenstiles nach auch sehr unwahrscheinlich ist. Und darin liegt die Bedeutung unseres Vasenbildes. Ein weiteres Stück von Wichtigkeit ist eine Dipylonschale [1]), auf der wir einen Reiter erblicken. Aber er sitzt nicht an der richtigen Stelle auf der Sattellage hinter dem Widerrist des Pferdes und auch nicht in reiterlicher Haltung, sondern hinten fast auf der Kruppe und führt die Zügel wie ein Kutscher. So könnten wir uns etwa den Übergang vom Fahren zum Reiten vorstellen, indem man dabei versuchte, auf ruhigen eingefahrenen Pferden ein dem Fahren analoges Kutschieren auszuführen, wobei man sich statt auf den Wagen einfach auf das Pferd setzte. Der Zweck, solche Versuche vorzunehmen, wäre mit dem Vorzug der Unabhängigkeit vom Wege ausreichend erklärt. Auf diese Art könnte sich die Reitkunst von selbst entwickelt haben, sofern sie nicht von einem anderen Stamme oder Volke übernommen worden ist. Doch haben wir nicht genügend Anhaltspunkte, um diese Anschauung als erwiesen zu be-

[1]) Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. VII. S. 227. Coup du Dipylon. Musée d'Athènes. Athenische Mitteilungen, 1893, plan VIII, 2.

trachten [1]). Auf einem anderen Denkmal, einem athenischen Krater [2]), ist bereits eine kleine reiterliche Szene veranschaulicht. Wir sehen einen primitiven Reiter; das Pferd, anscheinend ungehorsam, steigt senkrecht in die Höhe. Dieses Pferd zeigt mehr Körperlichkeit als die vorhin erwähnten, insbesondere eine starke Brust bei schlankem Leib. Auch eine ausgesprochene Naturbeobachtung macht sich bemerkbar. Auf einem Golddiadem [3]), das zu den älteren Stücken gehört, sehen wir eine Reihe primitiver Pferdegestalten mit beinlos dargestellten Reitern in charakteristischer Weise das eine Bein aufheben, eine Andeutung der Lebhaftigkeit des Tieres. Schließlich zeigen uns einzelne Funde der älteren Kleinkunst, die bekannten Bronze- und Tonfigürchen, verschiedene Pferdchen, an denen wir aber außer der Steilhalsigkeit nichts Bemerkenswertes feststellen können, weil sie noch zu formarm gebildet sind. Das Wichtigste an den hier gegebenen Stichproben der Urkunst ist die Verheißung auf das Kommende, die sich in ihnen offenbart, und die schon ganz andere Wege andeutet, als sie in der orientalischen Kunst eingeschlagen worden sind. Dieser Verheißung wollen wir nun folgen, indem wir uns dem Zeitalter des Werdens der griechischen Kunst zuwenden.

Die beiden Hauptgebiete, auf welchen sich die Entwicklung des Reiterbildes abgespielt hat, sind die Skulptur und die Malerei. Bildhauer und Maler waren die Schöpfer. Von Skulpturen aus archaischer Zeit ist uns zwar nur wenig erhalten, aber immerhin genug, um daran die Entwicklung des Reiterbildes verfolgen zu können. Von Gemälden, soweit es sich um Tafel- und Wandgemälde handelt, ist so gut wie gar nichts auf uns gekommen. Dafür besitzen wir ein um so reicheres Material in der Vasenmalerei, welche, da sie stilistisch mit jenen Kunstzweigen ziemlich parallel geht, eine gute Auskunft zu geben geeignet ist. In einzelnen Fragen können wir diese durch das Studium der Gemmen und Münzen ergänzen. Wir dürfen indessen bei unserer Betrachtung nicht übersehen — denn unser Problem bleibt der parthenonische Reiterfries —, daß die Vasenmalerei gewissen technischen und tektonischen Bedingungen unterworfen ist, welche, hervorgerufen durch Zweck und Material, ihr eigentümlich bleiben. Gefäßform, Zeichnung und Detail spielen da immer eine besondere Rolle. Eine zusammenfassende Arbeit

[1]) Merkwürdigerweise finden wir in den wenigen ägyptischen Reiterdarstellungen eine analoge Erscheinung: Sitz auf der Kruppe und kutschierende Zügelführung. Beispiele dafür bei Champollion le Jeune, I, 1, pl. XVIII u. XXII und IV, 2, pl. CCCCIV.

[2]) Perrot et Chipiez, VII, S. 227. Fragment du décor d'un cratère. Musée d'Athènes. Athenische Mitteilungen 1892, pl. X.

[3]) Perrot et Chipiez, VII, S. 247. Fragment du diadème d'or. Musée de Copenhague. Archäol. Zeitung, pl. IX, 1.

über die Reitertypen auf griechischen Vasen enthält die schon erwähnte Dissertation von Lieres [1]), ferner eine Münchener Dissertation aus dem Jahre 1906 von Burkhardt [2]). Besonders in letztgenannter Schrift finden wir alle Reiterdarstellungen der Vasenmalerei nach Typen geordnet, beschrieben und verglichen. Die Arbeiten geben uns eine gute und zweckdienliche Übersicht über das vorhandene Material und erleichtern uns das Erfassen des vorliegenden Zeitabschnittes in dem für unsere Untersuchung wesentlichen Sinne. Es handelt sich darum, jene großen Entwicklungslinien aufzuzeigen, welche bei Gestaltung des Reiterbildes aus der Urkunst zu Phidias geführt haben. Hierbei galt es zu berücksichtigen, aus wievielerlei Quellen, gegliedert nach Schulen und Landschaften, die Grundprobleme der antiken Reiterdarstellung sich allmählich herauskristallisiert haben, aber auch, wie die keimenden Ideen durch lokale und spielerische, aus Geschmackswechsel und Künstlerlaune geborene Varianten dekorativer Art getrübt worden sind, die wir aus Mangel an organischer Kraft bald wieder verschwinden sehen. Sie verschleiern vor allem in den älteren Denkmälern den Entwicklungsprozeß, ohne ihn indessen völlig zu verwischen. Schon im Anfang der archaischen Zeit sehen wir die richtunggebenden Ansätze, die sich mit fortschreitender Entfaltung der Kunst und Verdichtung der führenden Kunstzentren immer klarer abzeichnen. Wir stellen die Ideen oder Probleme nachfolgend kurz voraus, um sie dann an Hand der markantesten Denkmäler nachzuweisen:

a) Das Problem der relativen Proportionalität von Pferd und Reiter.
b) Die künstlerische Beseelung der Silhouette.
c) Das Motiv der sogenannten versammelten Gangart.
d) Die künstlerische Bedeutung des spezifisch Reiterlichen in der Erscheinung.

In diesen vier Problemen, die der orientalischen Kunst im wesentlichen fremd geblieben waren oder in ihr nur sporadisch aufgeflackert sind, um alsbald wieder zu versinken, äußert sich die aufflammende Kraft des künstlerischen Griechentums der archaischen Zeit. In knapp zweieinhalb Jahrhunderten drängen diese Fragen an die Schönheit, geboren aus einer kindlichen Urkunst und unbeirrt durch die Ergebnisse des reifen Orients, der einheitlichen Lösung entgegen.

a) Das Problem der relativen Proportionalität

Wir gehen aus von der Gestalt des Pferdes. Es leuchtet ein, daß es sich zunächst darum handeln mußte, aus jenen geometrischen Gebilden

[1]) Siehe oben, Anm. 3, S. 57.

[2]) H. W. Burkhardt, Reitertypen auf griechischen Vasen. Münchener Dissertation von 1906.

des Dipylonstiles körperhafte Gestalten zu gewinnen. Dieser Weg ist so selbstverständlich, daß wir ihn im einzelnen nicht zu verfolgen brauchen. Da jedoch die Künstler die verlebendigte Pferdegestalt nur gewinnen konnten unter Beobachtung der Natur, so wollen wir hier zuerst die Frage behandeln, was für Pferdeschläge ihnen wohl als Studienobjekte gedient haben mögen. Wir kommen damit zu dem noch ungelösten Problem der Rasse des griechischen Pferdes. Bedeutende Forscher haben auf die Unmöglichkeit einer endgültigen Lösung hingewiesen [1]), und es erübrigt daher für uns, zur Frage Stellung zu nehmen, soweit das für die vorliegende Abhandlung notwendig erscheint.

Zunächst wollen wir feststellen, daß schon der Begriff der Rasse ein schwankender ist. Wrangel definiert folgendermaßen [2]): »Rasse nennt man eine von einer unbestimmten Anzahl Haustiere gebildete Gruppe, welche durch Zusammenleben unter gleichartigen Verhältnissen und durch die natürliche Vererbungskraft gleichartige charakteristische Eigenschaften erworben, welche beibehalten werden, solange sich nicht der Einfluß neuer Verhältnisse und fremder Blutmischung auf dieselbe geltend macht.« Wir haben in der Zuchtgeschichte tatsächlich Beispiele, daß ausgesprochene Pferderassen innerhalb eines Jahrhunderts entstehen, aufblühen und verfallen [3]). Wenngleich andere, und zwar die meisten, sich durch längere Zeiträume erhalten haben, so können wir doch kaum feststellen, inwieweit sie sich etwa im Laufe eines Jahrtausends geändert haben. Wir halten es daher für ganz aussichtslos, die antiken Pferderassen mit den heutzutage bestehenden identifizieren zu wollen. Das schließt aber nicht aus, ein Urteil hinsichtlich der gröberen Unterschiede zu gewinnen, doch dürfen wir dann nicht von Rassen im eigentlichen Sinne des Wortes reden, sondern müssen uns damit begnügen, große und kleine, schwere und leichte, edelblütige und kaltblütige, orientalische und abendländische Schläge zu unterscheiden. In diesem Sinne können wir nicht nur die auf den Denkmälern erscheinenden Typen mit unseren heutigen vergleichen, sondern uns auch nach Angaben der alten Schriftsteller die Unterschiede der antiken Pferdetypen vergegenwärtigen. Bei Betrachtung der orientalischen Kunst hatten wir in dieser Hinsicht leichtes Spiel. Die Ägypter haben mittelgroße, leichte, hochblütige Zuchtpferde mit viel Aufsatz und langem Hals abgebildet, die Assyrer ein mittelgroßes, kräftiges, gedrungenes,

---

[1]) Näheres findet sich in folgenden Schriften: Keller, Naturgeschichte der Haustiere S. 206 ff. — Hehn, Kulturpflanzen und Haustiere. Schraders Kommentierung S. 51. — Schlieben, Die Pferde des Altertums S. 91.

[2]) C. G. Wrangel, Das Buch vom Pferde, II. Bd., S. 268.

[3]) Zum Beispiel zeigt das die Zuchtgeschichte des Mecklenburgers. Wrangel. Das Buch vom Pferde, II. Bd., S. 421 ff.

edles und anscheinend sehr ausdauerndes Reitpferd zur Schau gebracht, beide zeigen daneben auch noch einzelne Pferde von großem Schlage und abweichender Art. Viel komplizierter liegen die Dinge bei den Griechen. Es ist ganz unwahrscheinlich, daß die zahlreichen, zum Teil durch Meere getrennten Stämme alle den gleichen Pferdeschlag benutzt haben sollten. Dazu kommt der Umstand, daß die Zufuhr neuer fremdartiger Schläge für das nordöstliche Griechenland vermutlich aus Vorderasien, für das südwestliche Griechenland aber vorherrschend aus Syrien und Ägypten erfolgt sein wird. Jedenfalls ist schon in der archaischen Zeit mit einer beträchtlichen Einfuhr und also auch mit einem Vermischen der verschiedenen Schläge zu rechnen [1]). Halten wir uns zunächst an die Kunstdenkmäler und betrachten das Größenmaß der abgebildeten Pferde.

Schon bei diesem einfachsten Vergleichspunkt lernen wir die Schwierigkeiten kennen, welche aus den tektonischen Bedingungen hervorgehen. Die griechische Kunst hat bekanntlich bei friesmäßiger Darstellung das Gesetz der sogenannten Isokephalie eingehalten, als Ausdruck eines künstlerischen Formgefühls. Nach ihm soll das Bildfeld, sei es ein Friesstreifen, ein geschlossenes Rechteck oder ein Giebelfeld, gleichmäßig mit Figuren gefüllt sein. Es müssen infolgedessen die dargestellten Personen mit ihrer Scheitelhöhe in einer dem Friesrande gleichlaufenden Linie abschneiden. Sollte nun ein Reiter oder Wagenlenker dargestellt werden neben Fußgängern, so konnte diesem Gesetze nicht mehr Genüge geschehen, ohne den Proportionen sei es der Pferde, sei es der Reiter, sei es beiden zugleich, Gewalt anzutun. Wir wissen, daß derartige Abweichungen von der Natur aus künstlerischen Notwendigkeiten die Griechen im Kunstgenuß wenig gestört haben. Trotzdem sehen wir die Künstler versuchen, der Schwierigkeit auf verschiedenen Wegen Herr zu werden, und das Bestreben, die Erscheinung unaufdringlich zu machen, ist unverkennbar. Sie waren offenbar mit der herkömmlichen Lösung nicht immer zufrieden. In dem Werke von Buschor über die griechische Vasenmalerei [2]) finden wir Seite 58 die Abbildung eines korinthischen Schalenbildes aus dem VII. Jahrhundert, den Zweikampf des Aias und Aineas darstellend [3]). Die Kämpfenden sind zu Fuß, hinter ihnen hält je ein Berittener mit zwei Pferden. Diese Pferde sind im Verhältnis zu ihren Reitern von normaler Größe in unserem heutigen Sinne. Man erkennt es daran, daß die Ferse der Reiter in Höhe

[1]) Darüber, welch verschiedenartige Rassen im Altertum eine Rolle gespielt haben, finden wir eine übersichtliche und mit ausführlichen Quellenangaben versehene Zusammenstellung bei Schlieben, Die Pferde des Altertums S. 91 ff.

[2]) Siehe oben, Anm. 2. S. 59.

[3]) Außenbild einer korinthischen Schale. Nach Annali, 1862, Taf. B (= Buschor, S. 58).

der Bauchlinie des Pferdes liegt, richtige Schenkellage, die hier gegeben ist, vorausgesetzt. Aber im Vergleich zu dem Kämpfenden zu Fuß sind die Pferde etwas zu klein, weil in Wirklichkeit die Scheitelhöhe des normalen Reitpferdes den Kopf des stehenden Mannes mehr oder weniger überragt. Die Reiter aber sind im Vergleich mit den Helden von geradezu zwerghafter Kleinheit. Wir sehen einerseits die isokephale Scheitelhöhe von Reiter, Pferd und Fußkämpfer sowie das richtige Verhältnis zwischen Reiter und Reitpferd gewahrt, andererseits an den Proportionen von Pferd und Reiter gekürzt. Das ist ein Teil dessen, was wir relative Proportionalität genannt haben. Daraus erhellt auch, daß uns dieses Denkmal keinen sicheren Aufschluß über die tatsächliche Größe der benutzten Pferde geben kann. Im übrigen beachte man auf diesem Stück den ungeheueren Fortschritt in der Körperhaftigkeit und Verlebendigung des Pferdes, das dekorative Spiel mit dem Schmuck der natürlichen Mähne und die Schlichtheit des Zaumes, dessen sparsame Vereinfachung die Schönheit des Pferdes enthüllt, lauter Errungenschaften echt griechischer Art.

Wir wählen nunmehr ein Denkmal, das uns lediglich eine Reihe von Reitern vorführt, wobei also die Schwierigkeiten des Bezugs auf die Fußgänger ausscheiden. Ein korinthischer Krater [1]), Reiter im Schritt wiedergebend, zeigt uns wieder einen großen Pferdeschlag. Die Scheitelpunkte von Reiter und Pferd sind isokephal ausgeglichen. Hierdurch werden nicht nur die Pferde notwendigerweise alle mit gleicher Kopfstellung abgebildet, sondern auch die Haltung der Oberkörper und der Köpfe unreiterlich beeinflußt. Hier sehen wir auch die dekorative Wirkung der Schimmelfarbe ausgenützt. Ein anderer korinthischer Krater [2]) aus Caere veranschaulicht eine Galoppade, ebenfalls auf Pferden großen Schlages. Die Isokephalie wird erreicht durch unmäßige Dimensionen der Vorhand, insbesondere des Halses, in Verbindung mit einem Einsenken der Reiter in den konkav gebildeten Pferderücken, beides auf Kosten nicht nur der natürlichen, sondern wohl auch der künstlerischen Wahrheit. Trotzdem hat das Stück seinen Reiz, der von der Silhouettenwirkung getragen wird. Einen kleineren Pferdeschlag zeigt ein Reiterstreifen auf einer attischen Dreifußvase [3]). Wir erkennen das an den die Bauchlinie des Pferdes weit überragenden Füßen der Reiter. Die Pferdegestalten sind hier orientalisch beeinflußt; es kommt in der Rückenlinie, der sogenannten Melonenkruppe und der

[1]) Korinthischer Krater. München 344. Münchener Jahrbuch, 1911, II, S. 290, Abb. 1 (= Buschor, S. 116).

[2]) Korinthischer Krater aus Caere. Paris, Louvre E, 635 (= Buschor, S. 117).

[3]) Attische Dreifußvase. München. Münchener Jahrbuch 1911, II, S. 291, Abb. 5 (= Buschor, S. 126).

kropfartigen Brust zum Ausdruck. Auf einer älteren böotischen Reliefvase [1]) sehen wir unter dem Reiter ein primitives Pferd von ausgesprochen kleinem Schlage. Da in diesem Stück auf Isokephalie verzichtet ist, die Proportionen somit tektonisch nicht bedingt sind, können wir daraus den Schluß ziehen, daß solch kleine Pferde tatsächlich zum Reiten verwendet worden sind. Aber es ist schwer zu entscheiden, was hierbei auf Kosten der Primitivität in Abzug zu bringen ist.

In analoger Weise wie bei den Reitern macht sich die Relativität der Proportion an den Gespannen bemerkbar. Ein bezeichnendes Stück ist der Krater des Klitias und Ergotimos [2]). Man vergleiche die Größe der stehenden Personen auf dem dritten Streifen von oben mit den fahrenden. Letztere sind etwa um ein Drittel kleiner. Die Pferde haben, an der Kalliope gemessen, nur die Rückenhöhe gleich der etwa eines Tisches. Dieses Stück ist auch in anderer Hinsicht interessant. Hier bemerken wir an den Pferdegestalten jene Stilisierung im engeren Sinne des Wortes, welche für die Vasenmalerei typisch geworden ist, während die Plastik des V. Jahrhunderts sie nicht ebenso mitgemacht hat und ihrer Eigenart nach auch gar nicht mitmachen konnte [3]). Es sind die zierlichen gedrechselten Glieder, besonders Füße und Hufe, und die schnittige Körperform des Pferdes, bisher tastend gesucht, hier schon in wirksamer Einheitlichkeit der Auffassung gegeben. Dazu kommt die feinsinnige Unterstützung der Silhouette durch die Ritzzeichnung. Auf anderen Stücken, z. B. auf einer Schale des Kachrylion [4]), sehen wir die Lösung der Proportionalitätsfrage dadurch versucht, daß der Lenker des Fahrzeuges nicht ganz auf den Wagen steigt, sondern mit einem Fuß auf dem Boden verbleibt. Hierdurch behält er die natürliche Größe der Fußgänger, die Gespanne aber erscheinen um so kleiner und spielmäßiger. Wir begnügen uns damit, aus den Vasenbildern festgestellt zu haben, daß die Frage der relativen Proportionalität keine einheitliche Lösung gefunden hat, und daß die Griechen anscheinend Pferde sehr unterschiedlicher Größe benutzt haben, zwei Anschauungen, die sich wechselseitig stützen und erklären.

Fragen wir uns nun nach den Formeneigentümlichkeiten des griechi-

---

[1]) Perrot et Chipiez, IX, S. 171. Vase béotien à reliefs. Fragment du décor de la zone médiane. B. C. H. p. 463.

[2]) Sog. Françoisvase aus Chiusi. Florenz. Museo archeologico. Furtwängler-Reichold Taf. 3, 10; und Perrot et Chipiez, X, S. 137 ff.

[3]) In der archaischen Kunst gingen beide parallel. Siehe Arch. Jahrb. VIII, S. 135, Winter, Arch. Reiterbilder von der Akropolis. Später trennt sich die Darstellungsweise nach der zeichnerisch-intimen Auffassung einerseits, der rhythmisch-monumentalen andererseits. Siehe unsere Tafel XIV u. ff.

[4]) Schale des Kachrylion. Perrot et Chipiez, X, S. 384. Wiener Vorlegeblätter. D, pl. VII.

schen Pferdes, indem wir von der Größe absehen, so können wir auf Grund der Vasenbilder nach Abzug der primitiven Irrwege, der orientalischen Nachahmung und einzelner Sondererscheinungen als gemeinsame Kennzeichen des griechischen Typus folgende aufstellen:

1. Der steile und breite Halsansatz, mit dem ägyptischen übereinstimmend, aber griechischen Ursprungs.
2. Der natürliche Hirschhals, als Eigentümlichkeit des Pferdeschlags, im Gegensatz zu einem gelegentlichen Hirschhals, als Abnormität, die bei jedem Pferdeschlag auftreten kann.
3. Die vorfallende Bugpartie, wodurch Brust und Hals von der Seite gesehen eine markante Doppel-Wellenlinie bilden und die Vorderfüße eine etwas zurückbleibende Stellung zu haben scheinen.
4. Die leicht überbaute Kruppe.
5. Die gerade Profillinie des Kopfes [1]).

Wechselnd erscheinen dagegen die Gedrungenheit und Schlankheit des Körpers, die Kürze und Länge des Halses, die Rundlichkeit und Schnittigkeit der Kruppe sowie die verschiedenen Arten Schweif und Mähne zu tragen, wobei in früherer Zeit die unten segmentartig abgeschnittene, einseitig lose herabwallende, in späterer die kammartig gestutzte, daher steife und der Nackenlinie parallele Mähne den Vorzug zu haben schien. Geschmack und Künstlerlaune betätigten sich in diesen wechselreichen Formen, wobei die Beobachtung verschieden gearteter Pferdeschläge für die zahlreichen Unterschiede mitbestimmend gewesen sein mag. Ein geeignetes Stück zur Demonstration dieser Tatsachen ist eine spätschwarzfigurige Hydria [2]). Wir bemerken auf dem Hauptbild ein Zweigespann, dahinter ein geführtes Pferd. Deutlich erkennen wir die typischen Merkmale des sich bildenden »antiken« Pferdes, wie sie oben aufgeführt sind: Aufsatz, Hirschhals, vorfallende Bugpartie, überbaute Kruppe, geradliniges Profil. Daneben aber bemerken wir ein Besonderes, einen letzten Rest ägyptischer Geschmeidigkeit und Weichheit, bei dem hinteren Pferde sogar Anklänge an die Schwanenhalslinie, und als drittes Element kommt der eigenartige Einschlag hinzu, welcher durch den Vasenstil bedingt ist, und sich offenbart in den maniriert gegebenen

[1]) Ruhl, der gleichfalls die Kennzeichen des »antiken Pferdes« zusammengestellt hat, ist nahezu zu demselben Ergebnis gelangt. Er führt mit etwas anderen Worten, aber gleichem Sinn die Punkte 2, 3 und 4 an; dagegen erwähnt er 1 und 5 nicht. Dafür enthält seine Charakteristik noch folgende Punkte, von deren allgemeinem Auftreten wir uns nicht haben überzeugen können: »Leichte, häufig zu hohe Schenkel« und »häufig ein etwas zu langer Kopf und kurzer Rumpf.« L. S. Ruhl, Auffassung der Natur in der Pferdebildung antiker Plastik. Kassel 1846. S. 16.

[2]) Spätschwarzfigurige Hydria aus Vulci. Berlin 1897. — Gerhald, Auserlesene Vasenbilder, IV, Taf. 249/250 (= Buschor, S. 149).

Pferdefüßen und Hufen, den winkelförmigen Pferdeköpfen, ferner in dem neckischen Spiel mit der weißen Deckfarbe an den Zähnen der Gespannpferde, und in der Scheckenzeichnung des geführten Pferdes. So können wir an vielen Vasendenkmälern den Anteil der Naturbeobachtung unterscheiden von jenem der orientalischen Tradition und der tektonisch technischen Bedingtheiten.

Je mehr wir uns der großen Kunstepoche nähern, also insbesondere im strengen rotfigurigen Stil, macht sich das Streben nach natürlicher Wiedergabe geltend. Darin ist die Malerei, besonders in der Pferdegestaltung, weiter gegangen als die Skulptur. Den Gipfelpunkt bezeichnen hier die Schöpfungen des Euphronios, des Onesimos und vor allem des sogenannten Pferdemeisters [1]). Letzterer bricht mit aller Überlieferung. Die idealisierenden Formen des Konturs werden mehr oder weniger verlassen, und an ihre Stelle wird eine der Muskulatur naturalistisch angepaßte, im wahren Sinne des Wortes »schnittige« Silhouette des Pferdes gegeben, die auf das treffendste unterstützt wird von einer skizzenhaften, aber das Leben des Pferdekörpers überzeugend veranschaulichenden Innenzeichnung. Diese schnittigen Pferde sehen wir auf das wirksamste mit Reitern und Epheben von gewählter Formgebung kontrastiert. Wir wollen ein Musterstück solchen Stiles betrachten. Es ist bei Perrot et Chipiez abgebildet [2]). Die vollendet gewinkelte Hinterhand des Reitpferdes, die durch den Gebrauch schon etwas struppierten Vorderbeine, die schnittige Kruppe, die flüchtig hingeworfenen, aber den Kern der Erscheinung treffenden Lineamente an Brust, Hals und Kopf verraten den Pferdekenner. Der etwas müde Gehorsam des dienstgewohnten Reitgaules, welcher mit apathischer Ergebenheit seine Aufmerksamkeit auf die zu erwartende Hilfe zum Anreiten richtet, was am Spiel der Ohren und des Schweifes erkennbar ist, in Verbindung mit dem schülerhaft lässigen Sitz des Epheben, welcher sich reiterlich sozusagen etwas gehen läßt, zeigen uns den scharfsichtigen Beobachter von Reitschulen oder ähnlichen Veranstaltungen. Dabei beachte man den feinen, aber gewollten Kontrast zwischen der schnittigen Skizzierung des Pferdes und der sorgfältigen Ausführung in der Figur des Knaben mit dem gewählten Profil und dem dekorativ ausgeschmückten Mantel, wobei die herabhängenden Füße in stilistischer Hinsicht den Übergang auf das geschickteste vermitteln. Es ist begreiflich, daß derartige Meisterstücke von Sportsfreunden sehr begehrt waren und den Künstler berühmt gemacht haben.

[1]) Furtwängler-Reichold, Taf. 23 u. 56. — Perrot et Chipiez, X, S. 399, 427, 447, 449, 452, 453.

[2]) Perrot et Chipiez, X, S. 452, und Monuments Grecs, Paris 1872—1897, II, Pl. 5.

In der Skulptur sehen wir hinsichtlich des Pferdetypes die gleichen Erscheinungen auftreten, wie wir sie in der Malerei aufgezeigt haben, von der zuletzt skizzierten Sondererscheinung abgesehen. Beim Relief macht sich in analoger Weise die Tektonik geltend. Neu und von besonderer Wichtigkeit ist hier die plastische Formgebung des Pferdekörpers. Auf einer Metope von Selinunt [1]) sehen wir ein Viergespann in Vorderansicht. Es sind kleine, niedliche Pferdchen von einer naiven Plastik, welche durch wohlgefällige Rundlichkeit die noch nicht gewonnene Klarheit der Formen ersetzt. Ähnlich mutet uns das Gespann in einem alten Porosgiebel von der Akropolis an [2]). Die Kleinheit der Pferde ist bedingt durch den Sturz des Giebelfeldes, ebenso das Senken der Köpfe, das der Künstler mit dem Beschnuppern des Krebses, welcher der Hydra zuhilfe kommt, auf eine köstliche Art motiviert hat, zugleich eine überzeugende Lösung der tektonischen Schwierigkeit gebend. Ein wichtiges Denkmal ist die Reliefskulptur vom Schatzhaus der Knidier und Siphnier in Delphi [3]). Der Eindruck der Pferdegestalten beruht zwar noch hauptsächlich auf der Silhouette, aber die Pferdeköpfe zeigen bereits den mit plastischen Mitteln erzielten lebendigen Ausdruck, der unmittelbar zu Phidias führt. Doch ist im übrigen der archaische Charakter dieser Pferdetypen noch recht bedeutend. Hierher gehört bei den Gespannen in der Darstellung des Kampfes zwischen Griechen und Trojanern die helmbuschartige Mähnenzier, die unverhältnismäßig dünnen Schenkel und die winkelförmigen Vorderköpfe. Alle drei Momente können wir als eine Überschreitung der idealen Betonungsgrenze charakterisieren, eine Erscheinung, wie wir sie in schrofferer Art bei den Ägyptern besprochen haben. Die Gespanne im Leukippidenraub zeigen einen anderen Pferdeschlag. Die Pferde sind kräftiger, gedrungener und haben übertriebene, an ägyptischen Einfluß gemahnende Hirschhälse. Auch tragen sie anderen Mähnenschmuck und buschige Schweife. Bei dem dargestellten Reiter bemerken wir wieder deutlich den Einfluß des Friesrandes. Er ist etwas in die Sattellage eingesenkt, und die Haltung seines Oberkörpers ist gebeugt. Beides stellt eine wenig befriedigende Lösung dar, die sich, was den zweiten Punkt anbelangt, bei mehreren Reitern im gleichen Bilde sofort als recht unnatürlich zu erkennen geben würde. Das ändert indessen nichts daran, daß das Denkmal von wirksamer Frische durchhaucht und von überzeugendem Bewegungsausdruck beseelt ist. Wir erkennen eben gerade hier vorzüglich das Tasten nach

---

[1]) Am Tempel C. Brunn-Bruckmann, Denkmäler, Taf. 287 a.

[2]) Mitteilungen des Archäologischen Instituts in Athen. X. Jahrg. 1885, S. 237. Brunn-Bruckmann, Denkmäler, Taf. 16.

[3]) Homolle Fouilles de Dèlphes. Tome IV. Taf., pl. VII—VIII, IX—X, XI—XII. Paris 1908.

jener Lösung, welche die Schönheit des Pferdes mit der reiterlichen Erscheinung und mit den tektonischen Bedingungen des Reliefs in Einklang bringt.

Die archaischen Fragmente in Athen [1]) und einige der attischen Grabstelen [2]) bringen ebenfalls Beiträge zur Entwicklung. Es ist immer dieselbe Erscheinung. Der Wechsel von langen und schlanken mit kurzen und gedrungenen Pferdekörpern, überall viel Aufsatz, aber verschiedene Länge und Stärke des Halses, fortschreitender Ausdruck im Pferdekopf, aber Zurückhalten in der Modellierung des Leibes. Beim Vergleich der Entwicklung an diesen Stücken ist es geboten, die der Zeit nach fraglichen, aber nicht mehr archaischen auszuschalten; denn in ihnen waltet bereits der phidiasische Geist. Ob sie nun direkt aus der Schule des Phidias stammen, die sich ja auch schon vor Fertigstellung des Reiterfrieses geltend gemacht haben konnte, ob sie unmittelbare Vorläufer, gleichzeitige Nachahmungen oder — was sehr unwahrscheinlich ist — unabhängige Parallelerscheinungen darstellen, das muß so lange fraglich bleiben, bis wir sie genau datieren können und mehr über ihren Ursprung wissen. Eine Untersuchung darüber würde den Umfang dieser Arbeit über Gebühr ausdehnen und ist, insofern wir die phidiasische Kunst als Ganzes erfassen, auch nicht erforderlich [3]).

Die Bruchstücke des Viergespannes vom Zeustempel zu Olympia [4]) weisen in den erhaltenen Pferdekruppen auf die Formen des kleinen, leichten Pferdes orientalischen Schlages hin, auf das wir in einem späteren Zusammenhang zurückkommen werden. Sonst ist aus diesem Denkmal zu unserer Frage leider nichts zu entnehmen.

Abschließend können wir sagen: Wir haben bis jetzt kein zeitlich bestimmtes Denkmal aus vorphidiasischer Zeit, in dem wir das Problem der relativen Proportionalität, den harmonischen Einklang von Reiter und Pferd in Angemessenheit an die tektonischen Forderungen des Reliefs auf so vollendete Art gelöst fänden, wie wir das am Reiterfries des

[1]) 1. Akropolismuseum. Abbildungen bei Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité, VIII, S. 635, Fig. 324—327. — 2. H. Schrader, Auswahl arch. Skulpturen. Wien 1913. Taf. XIV u. XV. — 3. Athener Nationalmuseum. Svoronos, Athen 1908. Taf. XX, XXVI, XXVIII, XXXIII, LI, LII, LXVII, CVIII, CXV, CLXXXXI.

[2]) Conze. Attische Grabreliefs. Berlin 1893. Tafeln, Bd. I, Taf. IX, X, XI und Bd. II, 2, Taf. CCXLVII, CCXLVIII, CCXLIX, CCL.

[3]) Als fraglich kommen etwa in Betracht: Svoronos, Athener Nationalmuseum, Taf. II, Conze, Attische Grabreliefs, II, 2, Taf. CCLVII Das erstgenannte halten wir für gleichzeitig mit der phidiasischen Kunst, letzteres für nachparthenonisch. Über die zeitliche Einstellung der übrigen Stücke in Hinsicht auf den Reiterfries können kaum Zweifel bestehen. Deutlich zeigt sich der Einfluß des Frieses in den jüngeren Denkmälern.

[4]) Gute Abbildungen enthält das Werk: E. Curtius und F. Adler, Olympia, Band III, Berlin 1890. Taf. XII u. XIII.

Parthenon erkennen werden. Die Malerei aber hat um die Jahrhundertwende in den Reitergestalten auf den Schalen des rotfigurigen Stiles in ihrer Art eine Vollendungsstufe gebracht, die künstlerisch auf einer anderen Linie liegt.

b) Die künstlerische Beseelung der Silhouette.

In der orientalischen Kunst sehen wir die Pferde in den Gespannen fast ausschließlich in paralleler Schichtung dargestellt. Man sieht eigentlich nur das zunächststehende Pferd, die übrigen sind durch parallele Linien angedeutet. Da, wo Einzelpferde, z. B. Reitpferde, geführte und ledige Pferde gegeben werden, wie in Ägypten bei Darstellung der feindlichen Niederlage, in Assyrien bei Abbildung der Kavallerie und auf den Jagdszenen, werden die Pferde meist so verteilt, daß sie in ihrer ganzen Figur erscheinen, also übereinander oder nebeneinander gestellt. Überschneidungen sind selten und, wo sie vorkommen, von geringem Eindruck. Betrachten wir die griechischen Anfänge in dieser Hinsicht, etwa auf der erwähnten Dipylonvase [1]), so sehen wir einen anderen Brauch. Die Vorhand der hinteren Gespannpferde wird ganz wiedergegeben, und nur die Hinterbeine werden jenen des vorderen Pferdes parallel eingezeichnet. Im VII. Jahrhundert finden wir wohl die bekannte Parallelität, z. B. auf einer melischen Amphora, die unverkennbar orientalischen Einfluß zeigt [2]), aber schon auf den altattischen Amphoren und protokorinthischen Gefäßen fehlt es nicht an geschickten Überschneidungen. Auf der Kanne des Fürsten Chigi [3]) sehen wir Reiter, auf einer Amphora aus dem Piräus [4]) Gespanne sich überschneiden, in beiden Fällen mehr aus Gründen der Komposition, als um eine künstlerische Wirkung mit der Überschneidung zum Ausdruck zu bringen. Bald aber wird die Überschneidung an sich künstlerisches Ausdrucksmittel, und es beginnt eine Entwicklung, die sich deutlich verfolgen läßt. Sie hat ihre Vollendung, soweit es sich um Reitergestalten handelt, im Parthenonfries gefunden, was die Gespanne anbetrifft dagegen, vermutlich in der Malerei. Wir wollen das in großen Zügen betrachten.

Das einfachste Mittel, ein Gespann zu beleben, fand man darin, daß man die hinteren, verdeckten Pferde etwas zurückbleiben und gleichzeitig den Kopf heben bzw. höher heben ließ als die vorderen Pferde. Bei der Ausfahrt des Amphiaraos auf einem korinthischen

[1]) Siehe oben, Anm. 2, S. 59.

[2]) Amphora aus Melos. Athen. Collignon-Couve, 475 und Conze, Melische Tongefäße, Taf. IV (= Buschor, S. 73).

[3]) Protokorinthische Kanne aus der Gegend von Rom. Sammlung Chigi. Antike Denkmäler, II. Taf. 44 u. 45 (= Buschor, S. 50).

[4]) Altattische Amphora aus dem Piräus. Athen. Collignon-Couve, 651. Ephemeris 1897, Taf. 5 (= Buschor, S. 66).

Krater aus Caere [1]) sehen wir das im haltenden, auf einer Kanne des Kolchos aus Vulci, den Kampf des Herakles und Ares darstellend [2]), im galoppierenden Gespann veranschaulicht. Die verlebendigende Wirkung des Motivs ist eine ganz außerordentliche. Sie wird noch intensiver, wenn man statt des zweifachen ein dreifaches Spiel in die Gespanne bringt, wie es beispielsweise auf einer Amphora des Exekias [3]) der Fall ist, oder wenn man den leeren Raum, der sich naturgemäß über den Hinterteilen der Kutschpferde eines Gespannes bilden mußte, durch eine eingeschaltete Silhouette belebte wie es auf einem Fragment des Nearchos besonders gelungen zum Ausdruck kommt [4]). Interessant ist auch die Belebung des Viergespannes in der Vorder- oder halben Vorderansicht. An dem Viergespann auf der Metope des Tempels C von Selinunt sehen wir die äußeren Pferde nicht geradeaus gerichtet, sondern ihre Köpfe sind unter Wahrung der Symmetrie leicht nach außen gebogen. Auf den Vasen finden wir dann die verschiedensten Variationen, indem man die Köpfe der Pferdepaare auf spielerische Art einander zu- oder abwendet. Bezeichnend ist ein häufiger Vasentypus des jüngeren schwarzfigurigen Stiles, bei welchem die Pferdeleiber geschickt verschoben sind [5]).

Neben den hier besprochenen Motiven, die sehr bald in konventionellen Typen erstarren, sehen wir die Künstler auch individuelle Wege gehen und in der Silhouettierung mit und ohne Überschneidung zunächst das vornehmste Mittel finden, um ihren Geschöpfen Leben einzuhauchen. Ein Teller schwarzfigurigen Stiles in der Münchner Vasensammlung, die Vorderteile zweier tänzelnder Pferde darstellend [6]), ist ein solches Stück. Besonders lebhafte Bewegungen, stürmische Gespanne und flüchtige Reiter zeigen die Silhouetten auf den Sarkophagen von Klazomenae aus der Mitte des VI. Jahrh. [7]), wie überhaupt die ionische Kunst das Bewegte in feiner und wirksamer Weise zu geben verstanden hat. Instruktiv ist in dieser Richtung der Fries vom Schatzhaus der Knidier und Siphnier in Delphi [8]). Die Bewegung dieser Gespannpferde ist mit Meisterblick gegeneinander abgewogen und dabei der Tektonik des

[1]) Korinthischer Krater aus Caere. Berlin 1655. Monumenti X, Taf. 4—5 (= Buschor S. 119).

[2]) Kanne des Kolchos aus Vulci. Berlin 1732. — Gerhard, Auserlesene Vasenbilder, Taf. 122—123 (= Buschor, S. 137).

[3]) Perrot et Chipiez, X. S. 195. Wiener Vorlegeblätter 1888, pl. V.

[4]) Perrot et Chipiez, X. S. 201. Wiener Vorlegeblätter 1888. I, IV, III.

[5]) Beispiel im Louvre, abgebildet bei Perrot et Chipiez, X, S. 284. Louvre, F. 295.

[6]) Korinthischer Teller. München 346 a. Münchener Vasensammlung I, S. 31, Abb. 46 (= Buschor, S. 121).

[7]) Piot, Monuments et memoires, IV, 1897. Plan IV—VII.

[8]) Siehe oben, Anm. 3, S. 69.

Frieses angepaßt. Die Ungeduld der Wagenpferde ist in ihrer natürlichen Auffassung, besonders wenn man die künstlerische Gesamtwirkung der tänzelnden Pferdebeine beachtet, einzigartig. Dieses Denkmal deutet an, daß es Wege gibt, die Silhouettenwirkung von der Schablone zu befreien, und daß die Quelle dieses Stils in der Beobachtung des Natürlichen zu suchen ist, und auch in dieser Beziehung ist das Denkmal ein Auftakt zu Phidias

e) Das Motiv der versammelten Gangart

Unter »Versammlung«[1]) des Pferdes verstehen wir ein reiterliches Prinzip, sozusagen das Urprinzip der Reitkunst. Es bildet die Bedingung der Beherrschung des Pferdes durch den Reiter und ergibt sich umgekehrt als eine Folge der Dressur. Nur mit reiterlichen Mitteln kann ein Pferd versammelt werden, und nur mit einem versammelten Pferde lassen sich jene Bewegungen ausführen, welche die Kennzeichen der Herrschaft des Reiters über das Pferd bilden. Das ungerittene Pferd kennt keine Versammlung und läßt sich auch vom besten Reiter nicht versammeln, und umgekehrt ist das Maß, in welchem sich ein Pferd versammeln läßt, direkt proportional dem Grade seiner Ausbildung. Je mehr der Reiter vom Pferde verlangt an Wendigkeit und Biegsamkeit, um so größer muß die Versammlungsfähigkeit des Pferdes sein, wenn die Ausführung gelingen soll; je weniger der reiterliche Wille der selbstgewollten Bewegung des Pferdes widerspricht, um so weniger Versammlung ist nötig. Daraus geht hervor, daß beispielsweise ein Wettrennen, ein flotter Galopp, ein flüchtiger Trab, ein bummelnder Schritt keine oder wenig Versammlung, eine Wendung dagegen, eine scharfe Parade, ein abgekürzter Trab oder Galopp viel Versammlung erfordert. Ein kavalleristisches Exerzieren, ein Einzelkampf zu Pferde mit seinem Bewegungswechsel, eine Jagd in schwierigem Gelände und durch hochstämmigen Wald und vor allem die figurenreichen Lektionen einer fortgeschrittenen Reitschule, etwa eine Quadrille zu Pferde, setzen ein hohes Maß von Versammlungsfähigkeit des Pferdes voraus und bleiben unausführbar, oder treten auf klägliche Weise in die Erscheinung, wenn der Dressurgrad des Pferdes die erforderliche Versammlung nicht anzubieten oder der Reiter sie nicht herbeizuführen vermag.

Dynamisch betrachtet besteht die Versammlung darin, daß der Reiter das Pferd durch Schenkelhilfen veranlaßt, die Hinterhand mehr unter den Leib zu setzen. Hierdurch wird die Vorhand entlastet, das Pferd richtet sich vorn mehr auf, und der Schwerpunkt wird mehr und mehr nach rückwärts verlegt. Alsbald werden infolge der gesteigerten

[1]) Über den reittechnischen Begriff der Versammlung gibt jedes Lehrbuch der Reitkunst Aufschluß. Wir behandeln hier nur das Wesen des Reiterlichen, insofern es den Eindruck des Reiterbildes beeinflußt.

Schnellkraft der Hinterhand die Tritte und Sprünge des Pferdes erhabener, und der zwischen Schenkel und Zügel eingespannte, sozusagen »versammelte« mechanische Bewegungsapparat des Pferdekörpers garantiert die unmittelbare Ausführbarkeit der vom Reiter verlangten Veränderungen nach Richtung, Gangart und Tempo. Kommt es auf eine unmittelbare Reaktion nicht an, wie z. B. in den Reprisen des Ausruhens, beim Spazierenreiten, auf Reisemärschen, so kann, oder handelt es sich darum, zur flüchtigen Bewegung überzugehen, so muß an Versammlung nachgelassen werden. Ein Rennpferd braucht man nicht wesentlich versammeln zu können, ein Reitpferd dagegen — wenn es nicht Remonte ist — das sich nicht versammeln läßt, hat nur bedingte Verwendbarkeit und schädigt die reiterliche Reputation seines Besitzers. Ein Kavalleriepferd, das keine Versammlung anbietet, ist wenig brauchbar, ein Jagdpferd dieser Art kann gefährlich werden, und ein Pferd der hohen Schule ist ohne das Höchstmaß von Versammlungsfähigkeit undenkbar. Um einem jungen Pferde den erforderlichen Grad von Versammlung für den Truppen-, Reit- und Jagdgebrauch beizubringen, ist eine Dressur von 1 bis 2 Jahren notwendig. Dabei geht in der äußeren Erscheinung des Pferdes eine Veränderung vor sich, die man auf den ersten Blick erkennt, sobald der Reiter irgendeine Lektion mit dem Pferde vornimmt. Sie zeigt sich dem Zuschauer in dem weiten Vorgreifen der Hinterhand, in der aufgerichteten Vorhand, in der geschmeidigen Beizäumung, dem elastischen Rücken, dem Schwung der Gänge und der Elastizität und Harmonie bei allen Übergängen. Im gestreckten Galopp aber und in der Karrière tritt diese Erscheinung bis zum Verschwinden zurück, weil, wie schon gesagt, in den flüchtigen Bewegungen eine Versammlung entweder gar nicht oder nur in unmerklichem Grade stattfindet [1]). Hier spielt sie nur insofern eine Rolle, als das versammelbare Pferd auch in diesen Gangarten eine höhere Bereitschaft zur Änderung des Tempos und der Richtung besitzt und daher gegenüber dem unausgebildeten lenksamer ist. So findet der Triumph der menschlichen Intelligenz über die Kräfte und Fähigkeiten des Pferdes, welcher das Wesen der reiterlichen Ästhetik ausmacht, seinen Ausdruck in der Versammlung. Diese Seite

[1]) Der dynamische Grund liegt darin, daß in der flüchtigen Gangart alle Kraft des Pferdes zur Vorwärtsbewegung verwendet wird, während in der versammelten Gangart die volle Kraft des Tieres zwar ebenfalls mobilisiert wird, aber nur zum geringen Teile der Fortbewegung dient. Dafür kommt der Kraftüberschuß der gymnastischen Prägnanz, der Aktion zugute. Diese Erscheinung der harmonischen Über-Geräumigkeit aller Bewegungen, welche unsere Reitersprache mit dem wenig glücklichen Fremdwort »Aktion« bezeichnet, hieß bei den Griechen viel treffender μετεωρίζειν (ἵππος μετέωρος), ein Ausdruck, welcher das Geräumige, Schwebende und Bestechende der Bewegung zusammenfaßt.

der reiterlichen Betätigung bildet das Arbeitsgebiet der Reitschulen, der Reitervereine und Preisreitkonkurrenzen, im Gegensatz zu den Wettrennen, deren Grundlage die Förderung der Pferdezucht und deren Triebfeder das spezifisch Sportliche ist.

Daß ein Volk wie die Griechen, welche jede Tätigkeit, mit der sie sich befaßten, durch Vergeistigung geadelt haben, an der hier skizzierten Erscheinung nicht achtlos vorbeigehen konnten, ist so selbstverständlich, daß es keiner weiteren Begründung bedarf. In der Tat sind sie das erste Volk, welches die Bedeutung des versammelten Ganges beim Pferde erkannt und seine Schönheiten anerkannt und künstlerisch gestaltet hat. Bei den Ägyptern haben wir nur dahinstürmende, von einem barbarischen Zaum geknebelte Jucker kennengelernt, die zur Abwechslung höchstens einmal im Schritt oder im tänzelnden Halten abgebildet waren; in Assyrien, dem Lande der soldatischen Reiterscharen, sahen wir die Reitpferde entweder im Halten oder in einem höchst flüchtigen Galopp gegeben. Wohl konnte das Prinzip der Versammlung den Assyrern nicht unbekannt gewesen sein, da es eine Bedingung des kavalleristischen Pferdegebrauchs ist, aber künstlerisch war ihnen eben nur am flüchtigen Galopp gelegen, wie jedem Knaben oder naiven Zuschauer ein Pferd um so interessanter erscheint, je schneller es läuft. Das gleiche gilt auch für die mykenische Kunstepoche. Erst die Griechen bewundern die reiterliche Dynamik als Harmonie in der Erscheinung. Nicht von vornherein, sondern es hat Jahrhunderte gedauert, bis diese Erkenntnis im Reiterbilde einheitlicher Ausdruck geworden ist. Das konnte erst geschehen, nachdem einerseits die griechische Reiterei eine hohe Stufe der reiterlichen Ausbildung und eine entsprechende Popularität erreicht hatte, und andrerseits das Kunstempfinden so weit fortgeschritten war, daß es die dezenten Reize der reiterlichen Erscheinung gewahr wurde. Um uns über diese Punkte klar zu werden, wollen wir zuerst einen kurzen Blick auf das Wesen der griechischen Reiterei werfen und anschließend einige charakteristische Denkmäler betrachten.

Den besten Aufschluß über die Reiterei und die Reitkunst der Griechen gibt uns Xenophon in seinen Schriften »Von den Obliegenheiten eines Reiteroberſten« und »Über die Reitkunst«. Wenn auch diese Dokumente aus nachphidiasischer Zeit stammen, so beziehen sie sich doch auf Einrichtungen und Gepflogenheiten, die ihrem Bestehen und ihrer Entwicklung nach weit zurückgreifen; ja Xenophon scheint seine Abhandlungen eigens verfaßt zu haben, um der drohenden Verweichlichung und Verflachung im Reiterwesen die Solidität der verflossenen reiterlichen Glanzperiode entgegenzuhalten. In der Einleitung

zur Übersetzung dieser beiden Schriften gibt Dörner [1]) einen Überblick über die Geschichte des athenischen Reiterwesens mit allen nur wünschenswerten Quellenangaben. Wir entnehmen daraus, daß vermutlich schon vor Solon in Athen eine organisierte Reiterei bestanden hat, und daß sie nach der Einteilung von Kleisthenes (510 v. Chr.) phylenweise in Geschwader gegliedert war. Sie unterstand einem Reiterobersten und hatte, außer dem Kriegsdienst als Hauptzweck, die Pflicht, festliche Aufzüge anzuführen und die Götterfeste durch militärische Schauspiele zu verherrlichen. Im Gegensatz zu den übrigen Streitkräften des Landes, die nur bei einem bevorstehenden Feldzug aufgeboten wurden, war die Reiterei eine ständige Truppe [2]), unseres Erachtens ein sehr verständlicher Umstand, weil sich eine gute Reiterei nimmermehr improvisieren läßt, da außer Mut und Tapferkeit die einheitliche Schule, die Dressur der Pferde, somit die nie unterbrochene Übung eine conditio sine qua non bildet. Der Staat wendete jährlich für den Unterhalt der Reiterei 40 Talente auf, und der Rat von Athen hielt öffentliche Besichtigungen und Manöver ab. Die Zahl der Reiter betrug seit Kleisthenes 100, im Jahre 446 v. Chr. sollen es 300, nach anderen 600 gewesen sein, und um 432 v. Chr. wird von 1000 berichtet [3]). Später scheint das Interesse und die Begeisterung für den Reiterdienst erlahmt zu sein. Zu Xenophons Zeiten hatte es bereits Schwierigkeiten, das Korps auf seiner normalen Stärke zu halten. Aus alledem geht hervor, daß die Hochblüte der athenischen Reiterei, was wir nicht mit der Hochblüte des Rennsports verwechseln oder identifizieren dürfen, in die zweite Hälfte des V. Jahrhunderts, in die Blütezeit der phidiasischen Kunst fällt. Dieser Umstand wirft ein klärendes Schlaglicht auf den Gegenstand unserer Untersuchung.

Nicht minder wertvoll ist der Inhalt der Schriften selbst. Zunächst von jener »Über die Reitkunst«. Das Werk ist nichts anderes als eine Reitvorschrift in unserem Sinne, und daß es nicht die erste gewesen ist, erfahren wir im I. Kapitel, wo uns mitgeteilt wird, daß ein gewisser Simon bereits früher eine solche geschrieben habe. Leider enthält das Xenophonsche Denkmal nur die Anweisungen für den Reiter, während ein Abschnitt über die Dressur der Remonten darin nicht enthalten ist. In dieser Richtung aber ist die Erwähnung eines Bereiters als einer besonderen Persönlichkeit für die Solidität des Reitwesens kennzeichnend. Außerdem können wir aus den Anweisungen zum Reiten mit Sicherheit

[1]) Xenophon, »Hipparchikus« oder »Von den Obliegenheiten eines Reiterobersten« und »Über die Reitkunst«. Übersetzt von C. H. Dörner. Langenscheidtsche Bibliothek. Heft 31—33. Berlin.

[2]) Daselbst in Heft 31, Einleitung S. 18.

[3]) Daselbst in Heft 31, Einleitung S. 26.

auf den Dressurgrad schließen. Wir stimmen restlos der Bemerkung Dörners zu, der darüber folgendes äußert [1]): »Es ist kein leeres Wort, wenn er (Xenophon) gleich zum Eingange sich auf seine vieljährige Erfahrung im Reiten beruft. Aus allem hört man es heraus, daß es ein gewandter Reiter ist, welcher das Wort führt, und die Anweisungen, Regeln und Ratschläge, soweit er sie hier gibt, sind so wahr und so klar, so natur- und so zweckmäßig, daß sie noch heute, nach mehr als 2000 Jahren, ihre volle Geltung haben und im allgemeinen, wo nicht spätere Erfindungen, wie namentlich bei Sattel, Zaumwerk und Hufbeschlag, ein anderes verlangen, ihre Anwendung finden.« Da ist kein Wort zu viel gesagt. Xenophon bringt nach einer genauen Beschreibung über den wünschenswerten Bau eines Reitpferdes, worauf wir noch zurückkommen werden, eine Erläuterung des Zaumes und Ratschläge über die Pferdepflege. Dann hören wir über das Reiten Dinge, die sich lesen, als ob Xenophon auf einer unserer heutigen Reitbahnen seine Studien gemacht hätte. Da wird erzählt von dem Vorteil des Reitens auf der Bahn, dem Zirkel, der Volte (Über die Reitkunst III. Kap. 5 und VII. Kap. 13), vom Wechsel auf die andere Hand (III, 5), vom Aufsitzen von links und von rechts (VII, 1—5), von der Wichtigkeit eines korrekten Sitzes und weicher Zügelführung (VII, 6 u. f.), von den Gewichtshilfen (VIII, 7), vom Klettern und Springen (VIII, 8). Unbedingt richtig sind ferner seine Äußerungen über die reiterliche Behandlung und Erziehung des Pferdes (VIII, 13—14 und IX). Im X. Kapitel schildert er jenen Dressurgrad, wo mit höchster Versammlung leichte Zügelführung sich vereinigt, mit staunenswerter Sachkenntnis. Er sagt zu Beginn dieses Abschnittes (X, 5): »Wer es daher (das Pferd) in Haltung zu bringen weiß, die es selber annimmt, wenn es sich am schönsten zeigen will, der bringt eben damit nicht nur ein des Reitens frohes, sondern auch ein prachtvolles, feurig blickendes und allgemein bewundertes Pferd zur Erscheinung.« Und am Ende bemerkt er (X, 17): »Und wer ein solches Pferd sieht, der wird sagen: Ein edles, williges, ritterliches, mutiges und stolzes Tier, ein reizender und doch zugleich furchtbarer Anblick.« Im XI. Kapitel beschreibt er die der hohen Schule zugehörige Lektion der Levade und sagt im Anschluß daran (XI, 8): »Auf solchen Pferden werden auch Götter und Heroen reitend abgebildet, und Männer, welche sie gehörig zu behandeln wissen, bieten eine prachtvolle Erscheinung dar. Es ist auch wirklich ein also sich hebendes Pferd etwas so Schönes, Bewunderns- und Staunenswertes, daß es die Blicke aller, die es sehen, der Jungen wie Alten fesselt. Keiner geht daher von ihm weg oder wird müde zuzuschauen, solange es sich in seiner Pracht zeigt.« Das Wichtig-

[1]) Daselbst in Heft 31, Einleitung S. 31.

ste aber für unsere Betrachtung in Hinsicht auf die bildende Kunst des V. Jahrhunderts ist das, was er über die wünschenswerte reiterliche Erscheinung des Reiterobersten vor der Front seines Geschwaders bemerkt (XI, 10—12). Es heißt da: »Wenn er (der Reiteroberst) dagegen, sein Pferd ermunternd, weder zu schnell, noch zu langsam, vielmehr in der Haltung, in welcher sich das mutigste Roß am stolzesten und in der Arbeit am schönsten ausnimmt, seinen Leuten voranreitet, so wird infolge davon ein solches Stampfen sowohl als Schnauben und Pusten zusammen entstehen, daß nicht bloß er selbst, sondern auch alle, die hinter ihm herreiten, ein sehenswertes Schauspiel darbieten.« Aus diesen Beispielen wird uns erst die Parallele zwischen Entwicklung der Reitkunst und Wandlung des künstlerischen Geschmacks in bezug auf die reiterlichen Motive völlig klar. Die Worte beispielweise »welches den Körper sehr hoch und häufig hebend, ganz kurz sich vorbewegt« enthalten das Kennzeichen höchster Versammlung; und weiter »sein Pferd ermunternd, weder zu schnell noch zu langsam, vielmehr in der Haltung, in welcher sich das mutigste Roß am stolzesten und in der Arbeit am schönsten ausnimmt usw.«. Das ist der abgekürzte Galopp in der Vollendung — es ist Parthenonfries.

Bei solcher Dressur und Reitfertigkeit war es denn auch möglich, Schauspiele aufzuführen, wie sie in dem anderen Schriftchen Xenophons »Von den Obliegenheiten eines Reiterobersten« geschildert werden. Da hören wir (III, 2—4): »Wenn sie dann wieder auf ihrem Umritte beim Hermenplatz angekommen sind, so wird es meines Erachtens schön sein, von da aus phylenweise die Pferde in raschen Lauf zu setzen bis zum Eleusinium. Auch von den Lanzen will ich nicht unbemerkt lassen, wie sie sich am wenigsten untereinander durchkreuzen werden. Es muß sie nämlich jeder zwischen den Ohren seines Pferdes halten, wenn sie drohend und doch wohlgeordnet sein und zugleich zahlreich erscheinen sollen. Wenn sie aber mit dem raschen Ritt einhalten, so wird es schön sein, den weiteren Ritt zurück zu den Tempeln auf dem gleichen Wege wie zuvor, jetzt im Schritt zu machen. So wird Göttern und Menschen alles aufgezeigt sein, was nur immer an einem Pferd ist, wenn es geritten wird.« Und weiterhin heißt es (III, 11—12): »Schön macht sich's weiter, wenn beim Gegeneinanderreiten, während die Phylen gegenseitig rasch fliehen und nachsetzen, die Obersten sich an die Spitze ihrer fünf Phylen setzen und nun beiderseits die Phylen zwischeneinander hindurch rennen. Denn bei diesem Schauspiel ist es schauerlich, wenn sie, Front gegen Front, aufeinander losreiten, sowie großartig, wenn sie nun die Rennbahn durchritten haben und sich wieder einander gegenüberstehen. Auch das macht sich schön, wenn sie auf ein Trompetensignal zum zweitenmal noch rascher aufeinander losreiten. Nach gemachtem Halt aber müssen

sie nun zum drittenmal auf ein Trompetensignal im raschesten Lauf aufeinander los- und zwischeneinander durchrennen, um zum Schlusse nunmehr, alle insgesamt in Linie aufgerückt, wie gewöhnlich, zum Rate hin zu reiten.« Wir können nicht mehr daran zweifeln, daß es wohl kaum ein zweites Volk gegeben hat, bei dem das reiterlich Schöne so volkstümlich war, wie bei den Griechen des V. Jahrhunderts. Der Geist, der aus diesen Büchern spricht, lebt auch in den Motiven der bildenden Kunst jener Zeit. Hoch stand die Bewertung des reiterlich Schönen als Quelle der Schaulust über dem nur Sportlichen, wie es etwa im Pferderennen oder auf Wildjagden sich äußert. Das anschauliche Schöne geht dem Griechen der klassischen Zeit über jede Sensation. Diese Tiefe der volkstümlichen Auffassung reiterlicher Schaustücke ist in der Weltgeschichte wohl ohne Beispiel. Die reiterliche Ästhetik pflegt anderwärts immer das reservierte Gebiet einer kleinen Gemeinde zu sein. Aber das wird verständlich, wenn man bedenkt, daß der hochentwickelte Sinn für plastische Formenschönheit und harmonisches Formenspiel in jener Zeit die Kunstrichtung bestimmt hat. Phidias wußte, warum er es tat, als er die Hälfte des ganzen Frieses mit seinen Reiterfiguren bedeckte.

Damit kehren wir zu den Denkmälern zurück. Schon an den Vasen des VII. Jahrhunderts können wir feststellen, daß die Reitpferde in Griechenland das Gepräge einer guten Schule zeigen. Auf der protokorinthischen Kanne des Fürsten Chigi [1]) haben die Reitpferde eine weiche, gefällige Halsbiegung und eine geschlossene körperliche Erscheinung, die ihre Rittigkeit offenbart. Die Künstler haben also schon damals ihr Augenmerk auf die versammelte Erscheinung des Pferdes gerichtet, und wenn auch bis zur Darstellung des abgekürzten Galopps und der Levade noch ein sehr weiter Weg ist, so kommt es uns hier lediglich darauf an, festzustellen, wo die Anfänge erkennbar sind. Sie sind griechischen Ursprungs, und die orientalische Überlieferung hat nichts damit gemein. Die beigezäumten Hälse der ägyptischen Wagenpferde sind gewaltsam herbeigeführt durch die Knebelung des Zaumes und machen auch einen entsprechenden Eindruck. Die reitkundigen Assyrer zeigen keine Gewaltmittel, aber sie legen auf die Darstellung der reiterlichen Beizäumung und der Versammlung gar keinen Wert. Die Hälse ihrer Pferde haben eine natürlich ausgeglichene und im Galopp leicht gestreckte Haltung. Das den Assyrern sicher nicht unbekannte Prinzip der Versammlung des Pferdes verschwindet in der Kunst hinter dem Interesse an jagdlichen, sportlichen und militärischen, dazu meist ausgesprochen chronikhaften Schilderungen. Den Griechen aber war es schon in früharchaischer Zeit Anschauungsgegenstand. Auch bei den

[1]) Siehe oben, Anm. 3, S. 71.

Wagenpferden kommt das zum Ausdruck; denn auch hier gibt es ein gewisses Maß der Versammlung, das durch richtige Zügelführung und leichte Peitschenhilfen herbeigeführt wird und sich in der elastischen Gebärde von Hals und Kopf und der kompendiösen Haltung des Körpers zu erkennen gibt. Man betrachte die im versammelten Schritt einhergehenden Pferde auf dem dritten Streifen der Françoisvase [1]), wo das vortrefflich wiedergegeben ist. Auf dem zweiten Streifen dagegen und bei dem Reiter im vierten Streifen finden wir, entsprechend der flüchtigen Gangart des Galopps, die Versammlung gelöst, indem die Hälse gestreckter und die Köpfe horizontaler gegeben werden. Offenbar waren die Griechen zur Zeit des schwarzfigurigen Stiles über die Eigentümlichkeit der Versammlung des Pferdes vollkommen orientiert. Doch herrscht in jener Zeit, sobald es sich um eine höhere Gangart handelt, noch überall die Freude am gestreckten Galopp vor, bei welchem die Versammlung keine merkliche Rolle spielt, der vielmehr am überzeugendsten durch das Motiv des Streckens zum Ausdruck gebracht wird. Dieses sehen wir daher auch, wo Galopp gegeben wird, fast ausschließlich angewendet. Die Françoisvase zeigt uns im zweiten Streifen die ägyptische Variante des Motivs mit der hocherhobenen Vorhand, im übrigen aber ist der assyrische Ausdruck mit der flach vorgestreckten Vorhand gebräuchlicher. Wir finden ihn auf zahlreichen Galoppstreifen, so beispielsweise auf dem schon besprochenen korinthischen Krater aus Caere, oder auf einem bei Perrot et Chipiez abgebildeten protokorinthischen Lekythos [2]). Die eigenartige Einbiegung der Pferderücken in diesem Stück ist offenbar dem beliebten Hunde- und Hasengalopp (darunter dargestellt) nachgebildet. Das mykenische Motiv des Schwebens haben die Griechen nicht angenommen.

Es war naheliegend, daß die Freude der Künstler an den Bewegungen des versammelten Pferdes, einmal geweckt, nicht bei den Versuchen, die Erscheinung lediglich im Schritt wiederzugeben, Halt machen würde. In der Tat wird vom VI. Jahrhundert an auch der Galopp auf einzelnen Denkmälern nicht mehr im Höchstmaß der Flüchtigkeit, sondern im ruhigeren Tempo dargestellt. Die Hinterbeine der Pferde treten mehr und mehr unter den Schwerpunkt, so z. B. auf der attischen Dreifußvase in München [3]). Es ist noch kein abgekürzter Galopp, aber es ist auch kein gestreckter mehr. An sich ist es eine Unmöglichkeit, den verhaltenen Galopp mit dem Motiv des Streckens (le cabré allongé)

[1]) Siehe oben, Anm. 2, S. 66.

[2]) Siehe oben, Anm. 2, S. 65 und Perrot et Chipiez, IX, S. 546. Le lécythe Macmillan.

[3]) Attische Dreifußvase. München. Münchener Jahrbuch 1911, II, S. 291, Abb. 5 (= Buschor, S. 126).

zu verbinden, aber darauf kommt es hier nicht an, sondern auf die Entwicklung. Eine andere Etappe auf diesem Wege zeigt uns eine bei Perrot et Chipiez abgebildete Schale des spätschwarzfigurigen Stiles [1]). Hier greift die Hinterhand schon viel merklicher unter den Leib, der Schwerpunkt ist augenfällig zurückverlegt, Hals und Kopf sind gleichzeitig beigezäumt. Diese Pferde befinden sich nun auch im Galopp schon völlig »in Haltung«. Man könnte schon von einem »versammelten« Mittelgalopp sprechen, wenn man dabei von Einem absehen wollte, und damit kommen wir zum kritischen Punkt in der Entwicklung des Galoppmotivs: Sobald die Tendenz zur Flüchtigkeit, welche allein die Rechtfertigung des Streckmotivs ist, aufgegeben wird, verliert das Motiv seine Wahrheit; denn es ist eben lediglich der Ausdruck jener Tendenz [2]). Nimmermehr können im verhaltenen Galopp die Hinterfüße gleichzeitig oder fast gleichzeitig miteinander fußen, sondern aus der idealen Zweitempobewegung der Karriere nach Tafel X, Schema 7 unseres Anhanges wird beim Verkürzen der Geschwindigkeit zunächst das normale dreigliedrige Tempo des Mittelgalopps nach Schema 5 und dann, beim dressurmäßigen, abgekürzten Tempo das viergliedrige nach Schema 6b erreicht. Gemeinsam ist dem drei- und viergliedrigen Tempo, daß nach der Phase des Schwebens zuerst ein Hinterfuß und erst nach einem markanten Zwischenmoment der zweite die Erde berührt [3]). In dem Augenblick, in welchem nach dem Aufsetzen des zweiten Hinterfußes beide Hinterfüße den Boden in Winkelstellung berühren, können die Vorderfüße nicht parallel gerichtet sein. Das ist aus Tafel VII des Anhanges gut ersichtlich. Diese komplizierten Verhältnisse der Fußfolge und ihre Abhängigkeit von der Flüchtigkeit und der Versammlung des Pferdes mag den Künstlern des VI. Jahrhunderts viel Kopfzerbrechen verursacht haben. Jedenfalls sehen wir das irrige Motiv der Stütze auf beiden Hinterfüßen (le cabré fléchi) in Ermangelung eines Besseren die Verlegenheit verdecken. Das Irrige an ihm ist seine Zwittererscheinung, insofern es weder den gestreckten noch den versammelten Gang ausdrückt, sondern von jedem je ein Charakteristikum in einer Erscheinung veranschaulicht [4]). Es verdankt indessen seine Lückenbüßerexistenz einem besonderen Umstande. Wenn nämlich ein Pferd, ohne und mit Reiter, sich aufbäumt

[1]) Perrot et Chipiez, X, S. 226. Louvre F, 65. — Pottier, Vases antiques, pl. LXVIII.

[2]) Hierzu vergleiche man die Ausführungen im V. Kapitel, S. 44.

[3]) Man betrachte im Anhang: Taf. VII, Bild 2—4; Taf. VIII, Bild 3—4.

[4]) Wir finden es insbesondere auch auf italischem Gebiet. Man betrachte den mittleren Reiter einer Galoppade auf einer Vase aus Ruvo (Furtwängler-Reichhold, Taf. 99) und ein Relief aus Velletri (Ausonia VI, Taf. VII, dazu der Aufsatz Seite 147). Auch auf mehreren Terrakottareliefs aus Lokroi ist es erkennbar (Ausonia III, Seite 136 ff., Fig. 17, 19, 24, 25).

oder, wie man in der Reitersprache sich ausdrückt, steigt, indem es, auf dem Platze verbleibend, die Vorhand hebt, dann haben wir allerdings das Motiv der Stütze auf beiden Hinterfüßen mit Verlegung des Schwerpunktes in die Hinterhand vor uns, und insofern ist es auch eine ganz natürliche Erscheinung; aber es ist kein Galopp, ja es ist überhaupt keine Gangart, sondern das Gegenteil davon, das ausgesprochene Stehenbleiben. Schließlich kann man es auch noch als den Ansatz zur Lançade, einer schwierigen Lektion der hohen Schule, wenn sie vom Reiter gewollt ist, einer Widerspenstigkeit des Pferdes, wenn sie nicht gewollt ist, rechnen, aber auch die Lançade ist nimmermehr eine Gangart und hat mit dem Rhythmus des Galopps keine Gemeinschaft, sondern sie ist entweder ein Kunststück oder eine Unart.

Erst Phidias hat mit einem Schlage die Lösung in Dutzenden von Reiterfiguren den erstaunten Zeitgenossen vor Augen geführt, indem er klar und anschaulich das Motiv des viergliedrigen Tempos, den abgekürzten versammelten Galopp offenbarte, dessen überzeugende Kraft jeden Zweifel aufhob. Diese Kraft aber beruht, wie wir sehen werden, nicht auf der Fußfolge allein. Die Phidiasische Lösung blieb für die ganze Antike, ja man kann sagen, auch für die spätere Kunst bis in unsere Zeit hinsichtlich der Darstellung des versammelten Galopps vorbildlich. Das ist auch gar nicht anders denkbar, da ihr Wesen in der realen Erscheinung wurzelt. Als Oberst Duhousset [1]) gegen Ende des vorigen Jahrhunderts die Fußfolge der Phidiasischen Pferde mit kinematographischen Aufnahmen verglich, schrieb er begeistert seinen Artikel »Phidias réaliste«. Aber das Wesen des Motivs, und somit auch die Tat des Phidias, beruht nicht allein in der richtigen Fußfolge, wie hier angenommen wird, sondern letztere gewinnt erst Bedeutung in der Einheit jenes Formenkomplexes, den wir als die Erscheinung der Versammlung eingehend geschildert haben. Die Fußfolge der Stütze auf einem Hinterfuß kommt bei jedem Galopp als erster Moment nach der Phase des Schwebens in Betracht, wenn wir von der idealen Karriere absehen. Man vergleiche Taf. VII mit Taf. VIII im Anhange. Im gestreckten Galopp folgt aber sofort der zweite Hinterfuß, dann, nach einem relativ längeren Zwischenmoment, kommen erst die Vorderfüße an die Reihe, die ihrerseits rasch aufeinander folgen [2]). Aus diesem Grunde verschwimmt der erste Moment für das menschliche Auge, und es bleibt

[1]) Siehe oben, Anm. 1, S. 5.

[2]) Man beachte auf Taf. VIII des Anhangs in Bild 5 u. 6 die Streckung des Körpers, indem man die Breite des Hinterleibes mit jener auf Bild 2 und 3 derselben Tafel vergleicht. Auf Taf. VII dagegen ist ein analoger Unterschied, etwa zwischen Bild 6 und 2, nicht erkennbar. Der Körper bleibt gedrungen, und doch haben wir hier erst den einfach verkürzten, noch nicht den eigentlichen Schulgalopp.

nur der Eindruck des Streckmotivs oder des sogenannten Galop volant. Beim kurzen Galopp dagegen folgen einander die Bewegungen in einer um so reineren Regelmäßigkeit, je besser er geritten wird, und der sonst verschwimmende erste Moment wird nunmehr zur ausdrucksvollsten Erscheinung. Das ist der springende Punkt in der ganzen Frage. Der Eindruck ist ein komplexer, die Fußfolge an sich bedeutet wenig. Nur in Verbindung mit dem zurückverlegten Schwerpunkt, der erhobenen Vorhand, der harmonischen Viertempostellung der Füße und der bemessenen Geschlossenheit des Pferdekörpers gewinnt die Fußfolge ihre Bedeutsamkeit. Wenn Reinach in seiner Betrachtung über die Darstellung des Galopps [1]) die Motive lediglich nach der Fußfolge gliedert, so läßt sich hiergegen nichts einwenden, und man kann die Denkmäler auch nach diesem Gesichtspunkte durchmustern und gewinnt dabei immerhin einige Anhaltspunkte für die Entwicklung. Wenn er aber die Originalität des Parthenongalopps mit der Erscheinung der gleichen Fußfolge auf irgendeinem früheren Denkmal zu bestreiten versucht, so ist das insofern ein Irrtum, als eben die Fußfolge nur eines von den Merkmalen des versammelten Galopps bildet, und in ihr allein das Wesen des Phidiasischen Fortschritts hinsichtlich der Pferdegestaltung keineswegs charakterisiert ist. Er sagt [2]): »Mais il est impossible, d'attribuer ce motif à Phidias, puisqu'il parait sur des monnaies de Corinthe, qui sont certainement antérieures au Parthénon«, und bringt eine Münze mit dem Pegasus, welcher ziemlich kümmerlich, aber ohne Zweifel die Fußfolge des *le canter* aufweist. Ob aber damit das künstlerische Problem der versammelten Gangart gelöst werden wollte, das läßt sich nach unserer Anschauung mit Bestimmtheit nicht behaupten; der Pegasus ist recht primitiv ausgefallen, er trägt keinen Reiter, und schon aus diesem Grunde kann er auf keinen Fall den Dressurgalopp vergegenwärtigen, und schließlich ist es fraglich, ob die eigenartige Beinstellung, das lässige Herabhängen und das Vorfühlen mit der Hinterhand nicht aus dem Umstande erklärt werden muß, daß er fliegend statt laufend gedacht ist. Daß bei seinem Vergleich noch etwas fehlte, ist Reinach nicht entgangen, denn er sagt fortfahrend: »Phidias en a seulement assuré le succès, en lui imprimant la marque de son génie.« Dieses Gepräge seines Genies ist eben die Hauptsache, es ist die Lösung der Zeitfrage, die anschauliche Darstellung des versammelten Galopps, die Offenbarung der Schönheit des beherrschten Pferdes, und die Fußfolge ist nur ein Teil in dieser Einheit.

d) Die künstlerische Bedeutung des spezifisch Reiterlichen in der Erscheinung.

[1]) Unsere Taf. XI.

[2]) Reinach, La representation du galop. 1900, I, S. 228.

Wir haben vom Begriff des Reiterlichen schon im VI. Kapitel ausführlich gehandelt, und auch der eben abgeschlossene Abschnitt gehört in dieses Gebiet; es erübrigt aber in Hinblick auf die Phidiasische Kunst noch eine weitere Seite davon zu erörtern.

Für jede Gangart und für jede reiterliche Lektion gibt es sozusagen ein reiterliches Ideal, worunter wir eine Ausführung von seiten des Reiters sowohl als des Pferdes verstehen, die sich im Sinne restloser Übereinstimmung des Willens und der Erreichung des Zweckes auf einfachstem Wege vollzieht. Diese angestrebte Idealität erleidet in der Wirklichkeit immer eine Reihe mehr oder minder bedeutender Störungen. Die häufigsten sind jene, welche durch das Ungeschick oder die mangelhafte Reitfertigkeit des Reiters herbeigeführt werden. Von diesen sehen wir ab, da sie keinesfalls geeignet sind, künstlerische Motive anzubieten, es sei denn im Bereich des Drolligen oder Komischen. Wir sprechen vielmehr nur von jenen Störungen, deren Ursache zunächst im Eigenwillen des Pferdes zu suchen ist, und die selbst der beste Reiter nicht grundsätzlich zu vermeiden vermag. Er duldet sie sogar bis zu einer gewissen Grenze und freut sich ihrer, insofern sie Kennzeichen eines feurigen Temperaments und edler Abstammung sind und nichts ihm langweiliger erscheinen mag als ein mit stumpfem Gehorsam begabtes Pferd zu reiten. Lebhafte Bewegungen von Hals und Kopf, Tänzeln und Kokettieren mit den Füßen, ungestüme Gehlust, Galoppierdrang und eigenmächtige Sprünge sind Äußerungen solcher Art. Eine andere Klasse von Störungen beruht auf den Widerständen, die das unausgebildete, das ungehorsame, das scheue, das erschreckte Pferd dem Willen des Reiters entgegensetzt. Schließlich zählen auch Überraschungen und Unfälle aller Art hierher. In allen diesen Fällen kommt es darauf an, daß der Reiter mit peinlicher Vermeidung unnötiger Schroffheit, als einer körperlichen und psychischen Schädigung des Pferdes, unter Wahrung der Gleichgewichtsverhältnisse und in richtiger Anpassung der aktiven und passiven Hilfen an den speziellen Fall und an die Eigenart und Rittigkeit des Tieres der Lage gewachsen ist und sie auf reiterliche Art beherrscht. Trifft das zu, dann bilden solche Intermezzi ein lustreiches Schauspiel nicht nur für den Kenner, sondern für jeden, der die dabei obwaltende Harmonie zu empfinden fähig ist. Sie macht sich als ein Spiel und Widerspiel rhythmisch-dynamischer Beziehungen in künstlerischem Sinne geltend. Jeder Verstoß gegen das Reiterliche aber gibt einen Mißklang in der Erscheinung, welchen der Sachverständige logisch, nach Ursache und Wirkung erkennt, der naive auf Grund der intuitiven Erkenntnis als Minderung der künstlerischen Wirkung empfindet. Von der Sensationslust, die solche Schaustücke nebenbei zu erzeugen imstande sind, sehen wir in dieser Betrachtung ab.

Die Griechen des V. Jahrhunderts haben jedenfalls vorwiegend in ersterem Sinne empfunden. Es ist klar, daß für sie die Erscheinung des Reiterlichen mit ihren mannigfaltigen Bildern eine Fülle künstlerischer Motive enthielt, doch ebenso klar dürfte es sein, daß deren Darstellung auf ungeheure Schwierigkeiten stoßen mußte; denn keines dieser Motive gleicht völlig dem andern, und ihre Erscheinungsdauer zählt oft nur nach Bruchteilen von Sekunden. Die Gestaltung aber verlangt, daß im Reiterlichen das plastisch Bedeutsame erkannt und festgehalten wird.

Diese Aufgabe hat nur ein einziger restlos gelöst, und das war Phidias. Vor der Schöpfung seines Reiterfrieses sehen wir nur ganz zaghafte Ansätze in der archaischen Kunst, das Reiterliche zum Gegenstand der Darstellung zu machen. Sie beweisen uns immerhin, daß auch dieses Problem als solches von Phidias schon vorgefunden wurde. Wir betrachten ein protokorinthisches und ein korinthisches Vasenbild, welche galoppierende Reiter in der beliebten Streifenkomposition veranschaulichen. Auf beiden weichen Sitz und Verhalten der Reiter merklich von dem herkömmlichen Typ ab. Auf dem ersten Bilde [1]) sehen wir sie ihre Pferde, die schon in vollem Galopp dahinjagen, durch antreibende Hilfen mit ausgestrecktem Arm zur Höchstleistung anfeuern, während sie gleichzeitig am Zügel nachlassen und einige durch sanftes Vorneigen des Oberkörpers die Hinterhand entlasten, damit die Pferde die Streckung der Sprünge ungehindert ausführen können. Auf dem zweiten Bilde [2]) ist umgekehrt den Reitern der Galopp zu scharf, wir sehen sie mit energisch zurückweichenden Unterarmen an beiden Zügeln ziehen und die Parade durch Zurückverlegen des Schwerpunktes wirksam unterstützen. Beides ist gut beobachtet und gelungen wiedergegeben. Hierher gehört auch eine Szene, wie der Sturz eines Reitpferdes auf das Knie auf einer spätschwarzfigurigen Vase im Louvre [3]), wo der Reiter, sitzen bleibend, das Pferd durch Schenkeldruck unterstützt, am Zügel gleichzeitig erheblich nachgebend, das einzige Mittel, einem stürzenden Pferde das Aufrichten zu ermöglichen und den völligen Hinsturz zu vermeiden. Die Verhütung ist allerdings nur möglich, wenn es dem Pferde gelingt, wenigstens mit der Hufspitze eines Vorderfußes Halt an der Erde zu gewinnen. Auch diesen Umstand sehen wir charakteristisch dargestellt. Schließlich finden wir die Motive des Schlagens mit dem Kopfe, der tänzelnden Ungeduld, der verhaltenen Kraft auf den Schalen des rotfigurigen Stiles vielfach angewendet, aber so gut auch die Pferde und die Bewegungen der Reiter beobachtet sind, in der dynamischen Rhythmik fehlt jener Einklang,

[1]) Perrot et Chipiez, IX, S. 546, Le lécythe Macmillan.

[2]) Perrot et Chipiez, IX, S. 642. Monumenti, t. X, pl. IV—V.

[3]) Perrot et Chipiez, X, S. 285. Fragment du décor d'une amphore. Louvre, F, 206,

der das Einzelne zum reiterlichen Ganzen verbindet. Alle diese Denkmäler verblassen vor dem reizvollen Spiel der Motive und ihrer Gestaltung auf dem Reiterfries des Phidias. Der in dieser Hinsicht erkennbare Fortschritt ist von den erörterten Errungenschaften der Phidiasischen Kunst die bedeutendste. Sie ist zugleich jene, welche die Lösung der übrigen Probleme des Reiterbildes gewissermaßen in sich enthält und zu einem großen Stil zusammenfaßt.

VIII. Kapitel.

Die Reiterschöpfungen der Phidiasischen Kunst.

Wir haben im VII. Kapitel die kunstgeschichtliche Bedeutung des Phidiasischen Reiterfrieses schon erläutert, und indem wir nun an das Kunstwerk selbst herantreten, kommt es uns darauf an, die künstlerischen Haupttatsachen in bezug auf unser Thema im einzelnen aufzuzeigen. Wir enthalten uns nicht nur einer zusammenfassenden Charakteristik der Phidiasischen Kunst im allgemeinen, sondern auch einer eingehenden Erörterung aller jener künstlerischen Momente, welche in der Anordnung des Reiterfrieses als Teil des Ganzen, in der Komposition der einzelnen Szenen und Gruppen und ihrer Verbindung untereinander und in Hinsicht auf den Festzug zum Ausdruck kommen. Alle diese Dinge sind von berufener Seite wiederholt beurteilt worden, und das Beste, was darüber gesagt werden konnte, ist gesagt. Diesem schließen wir uns daher an und begnügen uns hier damit, auf die einschlägige Literatur zu verweisen. Zu unserem Thema gehört lediglich die Untersuchung nach den im vorigen Kapitel entwickelten Gesichtspunkten. Das Ergebnis haben wir mit den in der Einleitung gekennzeichneten Problemen in Bezug zu setzen und so die Triftigkeit der dort aufgeführten Urteile zu überprüfen und die Widersprüche aufzuhellen. Es ist nicht leicht, bei eingehender Betrachtung eines Denkmals wie das vorliegende sich der übermäßigen Begeisterung zu enthalten, aber es ist notwendig, weil man durch diese leicht verleitet wird, die objektive Linie zu verlassen und dem Subjektiven einen zu breiten Raum zu gewähren. Wir werden daher die Figuren des Frieses in nüchterner Reihenfolge betrachten, wobei wir uns an die Ausgabe des British Museum halten [1]).

Wir erörtern die für den Reiterfries typischen Erscheinungen jeweils entweder beim ersten in der gewählten Reihenfolge erscheinenden oder

[1]) H. Smith, British Museum. The sculptures of the Parthenon. London 1910.

bei dem markantesten Fall und begnügen uns in der Folge mit Ergänzung oder Hinweis [1]).

Der Westfries.

Tafel 71. Platte XV [2]).

Zwei Reiter machen sich fertig zum Abreiten. Ihre Pferde stehen bereit. Eines davon wird von einem Burschen soeben aufgezäumt.

Wir betrachten von den beiden Pferden das linke, das in unverdeckter Seitenansicht gegeben ist. In ihm wird uns gewissermaßen der Typus des Parthenonpferdes vorgeführt. Hier können wir die Formeigentümlichkeiten seines Schlages am besten studieren. Man vergleiche dieses Pferd mit dem »horse Clinton« auf Tafel V unseres Anhanges, und man wird eine ganz erstaunliche Ähnlichkeit entdecken. Das gerade Profil von Stirn und Nase mit ganz leicht angedeuteter Schwellung über der Augengegend, der natürliche, nicht abnorme Hirschhals, die flache Welle der Nackenlinie, die breite Halsbasis, die vorfallende Bugpartie, die leicht überbaute Kruppe, deren ausgesprochene Winkelung im Kreuz und unterhalb des Schweifansatzes, die gegenüber der Vorhand etwas schmächtig erscheinende Hinterhand, die Form des buschigen Schweifes, das alles stimmt überein; nur die Mähne des griechischen Pferdes ist gestutzt. Nimmt man den Zirkel zur Hand und greift ab von der Mitte des Widerristes bis zur Bugspitze, um dann mit diesem Maß um den Widerrist als Mittelpunkt herumzuschwenken bis in die Richtung nach dem Ohr des Pferdes, so reicht das Schultermaß bis unmittelbar hinter die Ohrenwurzel. Nimmt man die Länge des Körpers von dem vordersten Punkte der Brust bis zur Winkelung der Hinterbacke unter dem Schweifansatz und vergleicht diese Strecke mit der Höhe des Widerristes über dem Boden, so kommt man etwa handhoch über den Widerrist hinaus. Nimmt man dagegen die Messung nach Prof. Herbin vor, wie wir sie im II. Kapitel beschrieben haben, und überträgt das Maß der Schulter in der dort angegebenen Weise auf Hinterhand und Mittelhand, so zeigt sich die Mittelhand um ein geringes, die Hinterhand aber um ein beträchtliches zu schmal. In allen Fällen besteht Übereinstimmung zwischen dem Parthenonpferd und dem »horse Clinton«. Daraus geht hervor — denn der Clinton ist orientalischer Abstammung —, daß dem Künstler ein ganz bestimmter Pferdeschlag orientalischer Gattung als Vorbild gedient hat, und zwar ein solcher, der auch durch den Clinton

[1]) Im übrigen verweisen wir auf die genaue Beschreibung der einzelnen Figuren von Michaelis, Der Parthenon, Leipzig 1871, S. 203 ff.

[2]) Unter Platten verstehen wir hier die »slabs«, (die eigentlichen Marmorplatten des Frieses), unter Tafeln die »plates« des Tafelwerkes vom Britischen Museum. Die in der Folge auf der Textzeile in Klammern beigesetzten Zahlen weisen auf die Figureneinteilung dieses Tafelwerkes hin. — Collignon und Michaelis haben dieselbe Einteilung der Platten und Figuren.

vergegenwärtigt wird, ohne daß deshalb die Rasse des Parthenonpferdes mit der des Clinton gleichgesetzt zu werden braucht. Solche Formverhältnisse kommen bei verschiedenen Rassen des Orients, unter anderen auch bei einem Schlage der Berberrasse vor [1]). Dem Typus wohnt in seiner bewegten Umrißlinie und der bedeutsamen Abgewogenheit der Formen ein hohes Maß eigentümlicher Schönheit inne. Seine Formqualität hat einen so feinen Einklang, daß wir an ihren Beziehungen nichts ändern können, ohne die Schönheit des Ganzen zu gefährden. Die Klarheit des künstlerischen Eindrucks wirkt unmittelbar überzeugend. Vergleichen wir die Erscheinung mit den im Kapitel VII bei Betrachtung der archaischen Kunst festgestellten Tendenzen zur Schöpfung des »antiken Pferdes«, so erkennen wir nunmehr die Vollendung dessen, was die Künstler in dieser Richtung schon damals gestaltet haben, ohne sich indessen von Tradition und Manier völlig befreien zu können. Kein Phantasiepferd ist hier geschaffen, keinerlei künstlerische Synthese, indem etwa die Einzelschönheiten verschiedenartiger Pferdetypen kombiniert wurden, sondern die Analyse eines einheitlichen Naturbildes in der künstlerischen Anschauung hat uns den Typ des Parthenonpferdes geoffenbart. Wir übersehen dabei nicht die feine Monumentalisierung des Umrisses bei voller Wahrung der sich gegenseitig bestimmenden Formen. Auch Cherbuliez betont in seinem Werke [2]) diese Auffassung, aber er versucht sie dadurch zu beweisen, daß dem Phidias ein ägyptisches Berberpferd als Muster gedient habe, ein Beweis, der ebenso unnötig wie schwierig ist; denn die Ähnlichkeit mit einem Schlage der Berbergattung steht außer Zweifel, die geschichtliche Beweisführung dagegen ist keineswegs überzeugend. Es gab wohl auch im alten Griechenland Pferde, welche die charakteristischen Proportionen unseres Orientalen besaßen, und an ihnen hat die Phidiasische Kunst den künstlerischen Wert der Gestalt erkannt. Mehr dürfen wir nicht behaupten. Die Rassenidentifizierung stößt, wie wir an anderer Stelle schon ausgeführt haben, auf unüberwindliche Schwierigkeiten. Wenn man die Äußerungen der alten Schriftsteller über Pferderassen studiert [3]), so hört man von vielerlei Arten, und man gewinnt den Eindruck, daß die edelsten Pferde in Gegenden heimisch waren, gezüchtet oder verwendet wurden, die eine gerade Linie bilden vom Iran, dem Stammland des Urpferdes, über Parthien, Hyrkanien (Nicaea), Medien,

[1]) Die Berberrasse ist nicht einheitlich. Sie gliedert sich in zwei Arten, eine mit arabischem und eine mit ramsköpfigem Profil. Nur die erstere kommt in Frage (Kurze Orientierung bei Wrangel, Taschenbuch des Kavalleristen, Stuttgart 1911, S. 149).

[2]) V. Cherbuliez, Athenische Plaudereien über ein Pferd des Phidias. Übersetzt von Riedisser mit einem Nachwort von W. Amelung. Straßburg 1903. S. 66.

[3]) Siehe oben, Anm. 1, S. 64.

Armenien, Kappadokien nach Thrakien und Thessalien. Auf diesem Wege scheint das edle Blut, sei es mit den Völkern, sei es durch den Handel oder als Beute, nach dem Westen gelangt zu sein [1]), von ihm zweigen die Abgaben an den ursprünglich pferdlosen Süden — Persien, Assyrien, Arabien, Ägypten — ab, weshalb der Umweg über Ägypten nach Griechenland kaum eine so bedeutende Rolle gespielt haben kann und erst verhältnismäßig spät in Betracht kommt. Immerhin ist die Einfuhr von Pferden aus Syrien und Ägypten nach Südgriechenland nicht ausgeschlossen, sondern sogar wahrscheinlich [2]).

Die Schilderung, welche Xenophon in seiner »Reitkunst« von dem Gebäude eines geeigneten Reitpferdes entwirft [3]), deckt sich im allgemeinen, aber nicht restlos mit dem Typus des Parthenonpferdes. Er verlangt den aufrechten Hals [4]), den Adel der Rasse im Ausdruck des Kopfes, die breite Brust, den kurzen Rücken, die strammen und starkknochigen Glieder, und soweit ist er in Übereinstimmung mit dem Typ des Parthenon. Aber er betont auch die kräftig entwickelte Hinterhand [5]) und steht damit mehr auf dem Boden der Wrangel-Herbinschen Anforderungen. Sein Standpunkt ist jener der Zweckmäßigkeit, wie ja auch das Herbinsche Schönheitsprinzip aus der Zweckmäßigkeit erwachsen ist. Xenophons Ideal existiert beispielsweise im arabischen Vollblut der Nedschrasse, welche die von ihm geforderten Formen mit einer kräftigen Hinterhand verbindet. Man betrachte den Kontur des Hengstes auf Tafel III unseres Anhanges. Die Erscheinung dieses Pferdes ist trotz aller Ähnlichkeit eine Schönheit für sich und von anderer Art als die des Parthenonpferdes. Es hat auch in Griechenland Pferde gegeben, die eine kräftige Hinterhand besaßen. Aber der Parthenontyp hatte nun einmal die Hinterhand, wie sie der Clinton zeigt, und seine

[1]) Arabien als Stammland des edelsten Vollblutes kommt für das Altertum nicht in Betracht. Arabien hat das Pferd selbst vom Nordosten erhalten. Die berühmte Nedschrasse daselbst, heute die edelste der Erde, hat sich bei seinen unzugänglichen Wüstenstämmen entwickelt oder erhalten.

[2]) Nach Cherbuliez' Athenischen Plaudereien, S. 80 ff. soll das Pferd von den Phönikiern aus Afrika nach Griechenland gebracht worden sein. Dies aber als einzigen Ursprung des griechischen Pferdes anzunehmen, dürfte kaum haltbar sein.

[3]) Xenophon, Über die Reitkunst. Erstes Kapitel.

[4]) Xenophon, Über die Reitkunst, I, 7—8: »Von der Brust aus darf ferner der Hals nicht, wie beim Eber, vorwärts gerichtet sein, sondern soll, wie beim Hahne, senkrecht gegen den Scheitel sich heben.«

[5]) Ebenda I, 13: »Die Hanken ferner oder die Hüften, auch das Becken, müssen breit und fleischig sein, um mit Weichen und Brust im rechten Verhältnis zu stehen: sind sie dazu durchaus derb, so werden sie den Gang leichter und das Pferd auch noch rascher machen.«

Formenharmonie verträgt keine Änderung in dieser Beziehung. Diesen Standpunkt hat auch der Künstler mit Recht gewahrt [1]).

Tafel 70. Platte XIV.

Ein Pferd hat sich losgemacht und will davonstürmen. Von einem Jüngling (27) am Zügel erfaßt, bäumt es sich auf. Ein zweiter Jüngling (26) kommt von der anderen Seite zu Hilfe und greift gleichfalls in den Zaum des erregten Tieres. Diese Gelegenheit benutzt das sich frei fühlende Pferd des letzteren seinerseits zu Unarten.

Hier zeigt uns der Künstler das des Reiters noch ledige Pferd in der Bewegung. Die zum Galoppsprung ansetzende Hinterhand läßt erkennen, daß es wegstürmen wollte, aber noch vor Ausführung des ersten Sprunges von der Hand des Jünglings erfaßt wurde. Gehemmt durch den Griff prallt der Körper zurück, und die verausgabte Wucht löst sich einerseits in dem Aufbäumen der Vorhand, wobei die Vorderfüße in der gesteigerten Aktion ihre durch den Galopp bedingte Lage zueinander gewechselt haben, andererseits im Einknicken der Hinterhand. Das alles kann kaum erfunden, sondern muß beobachtet worden sein. Auch die Haltung des Mannes (27), sein vor der Gefährdung durch die Hufe zurückweichender Oberkörper, die Verankerung der Positur im Kreuz, das Widerlager des linken Fußes deuten auf das Studium des natürlichen Vorganges hin. Dieses Motiv ist in dem einen der beiden Kolosse vom Monte Cavallo in Rom zu einer späten klassizistischen Monumentalschöpfung benutzt worden. Man vergleiche zu dieser Frage Furtwänglers Abhandlung in seinen »Meisterwerken der griechischen Plastik«, unter »Phidias, VIII.«

Tafel 70. Platte XIII.

Das Pferd, offenbar durch die Unruhe in seiner Nachbarschaft nach Pferdeart angesteckt und sich völlig frei fühlend, bäumt sich auf. Hier haben wir nicht den Fluchtversuch wie vorhin, kein Galoppsprung nach vorwärts wird angekündigt, sondern zunächst sehen wir lediglich ein übermäßiges Heben der Vorhand. Wir haben daher nicht das Galoppmotiv, sondern jenes der Stütze auf beiden Hinterfüßen, und die Winke-

[1]) Hier sei ausdrücklich darauf hingewiesen, daß die Hinterhand des Parthenonpferdes nur dann eine gewisse Schmächtigkeit zeigt, wenn sie nicht in Aktion ist, also im Halten und im leicht bewegten unbelasteten Zustand. Sobald die Muskulatur in größere Tätigkeit eintritt, rundet sich die Form und zeigt Kraft und Fülle. Ähnlich auch beim Clinton. Man vgl. auf Taf. V Bild 1 mit 5 und 6, oder auf Taf. VII Bild 1 mit 3 und 7. Andere Pferdeschläge, z. B. der Araber auf Taf. III des Anhangs behalten die gerundete Form der Hinterhand auch im Zustand der Muskelruhe bei. Von dieser Art waren auch die assyrischen Pferde, die wir besprochen haben.

lung der hinteren Gliedmaßen ist der freieren Bewegung entsprechend geringer als beim rechten Pferde, eine feine und beabsichtigte Spielart des Themas, die mit der vorigen durch den Rhythmus der Kopf-, Nacken- und Rückenlinie der beiden Pferde monumental zusammengefaßt wird.

Tafel 69. Platte XIII.

Ein Jüngling veranlaßt sein Pferd, die Vorhand zu senken, um auf den dadurch niedriger werdenden Rücken des Tieres bequemer aufsitzen zu können [1]). Das Pferd hat seinen linken Vorderfuß bereits vorangestellt und ruht nur noch auf dem rechten. Der Jüngling fordert es, den Huf mit der Fußspitze leicht berührend, auf, auch diesen Fuß vorzusetzen, wodurch erst das Senken des Rückens zustande kommen kann. Das Pferd fällt auf durch den ausdrucksvollen Kopf, in welchem in Verbindung mit der tastenden Gebärde des linken Vorderfußes der willige Gehorsam unübertrefflich verkörpert ist. Auch diese Szene ist beobachtet.

Tafel 69. Platte XII.

Ein Pferd, umgeben von drei Personen, dem Reiter, einem Stallmeister und einem Burschen, reibt sich die Nase am Schienbein, vermutlich um ein lästiges Insekt zu vertreiben. Die Mähne dieses Tieres ist ausnahmsweise nicht gestutzt, sondern sie fällt, sorgfältig gescheitelt und gekämmt, zu beiden Seiten des Nackens in natürlicher Länge herab. Hier sei auf die verschiedenartigen Frisierkunststücke aufmerksam gemacht, mit welchen die Griechen ihre Pferde geziert haben, und deren mehrfache Spielarten wir auf dem Fries studieren können. Sie haben ihren Pferden dadurch sozusagen ein kulturelles Gepräge gegeben, das diese als durch die Zucht geadelte, in der Schule der Dressur gebildete und als wohlgepflegte Tiere charakterisiert. Nirgends finden wir dagegen Geschmacksverirrungen in der Schmückung des Pferdes, wie sie die überladenen Geschirrteile bei den Orientalen oder das Kupieren der Schweife und Abrasieren der Mähnen bei den Modernen zur Schau bringen.

Im übrigen führt uns der Inhalt der Platten XIII und XII zur Frage der absoluten Größe des Parthenonpferdes; denn auf Tafel 70 haben wir lediglich die Gestalt als solche, unabhängig von der wirklichen Größe des Tieres, untersucht, und auf Tafel 69. haben wir für die Ab-

[1]) »Ὑποβιβάζεσθαι.« Xenophon sagt (Über die Reitkunst VI, 16): »Wenn ferner der Reitknecht das Pferd dem Reiter vorführt, so tadeln wir es zwar nicht, wenn es sich zu strecken versteht, um das Aufsitzen zu erleichtern; aber dennoch meinen wir, daß der Reiter sich üben müsse, aufsteigen zu können, auch wenn das Pferd sich nicht dazu hergibt.« Es handelt sich also um ein kleines Dressurkunststückchen. Vgl. Brunns Kl. Schriften III, S. 57, »Ὑποβιβάζεσθαι«.

schätzung dieses Maßes keine geeigneten Anhaltspunkte. Jetzt aber können wir in diese Frage eintreten; denn sowohl der Jüngling rechts (25) wie der Stallmeister links (23) stehen unmittelbar vor den unbewegten Pferden und zeigen uns, daß deren Rückenhöhe nicht ganz bis zur Mitte der menschlichen Brust, sonach also ihre für Pferdegrößen maßgebende Widerristhöhe höchstens bis dahin anzusetzen ist. Damit ist die Größe des Parthenonpferdes mit rund 130 cm zu verzeichnen, wenn wir die griechischen Jünglinge der Größe nach einem mittleren Manne gleichsetzen [1]). Das ist ein sehr kleines Maß. Zum Vergleich sei bemerkt, daß schon ein Pferd von 140 cm als recht klein bezeichnet werden muß, daß ein mittelgroßes Pferd etwa 160 cm, ein großes 170 cm und darüber mißt. Die edleren orientalischen Rassen, wie sie heute bestehen, haben folgende Maße [2]): Das Nedschpferd (arabisches Vollblut) 140—145 cm, ebenso das syrische Pferd, das turkmenische Pferd im Durchschnitt 164 cm, die kaukasische Karabagrasse 150 cm; das kleinste Maß kommt beim Berber vor, der bei einem Durchschnitt von 148 cm die Grenzen von 138—160 cm aufweist. Dagegen ist 130 cm ein so geringes Maß, daß wir mit Bestimmtheit sagen dürfen, so kleine Pferde hat die athenische Kavallerie auf keinen Fall geritten. Sie würde sich damit ohne Not dem Feinde gegenüber in Nachteil gesetzt haben. Xenophon verlangt ausdrücklich für den Dienst ein Pferd von gehöriger Größe [3]). Aber auch abgesehen von der Truppe dürften so kleine Pferde in Griechenland nur für besondere Zwecke (Gebirgspfade), nicht aber zum Reitsport an sich Verwendung gefunden haben, wie es auch heute mit dem sehr kleinen griechischen Bauern- und Bergpferd der Fall ist. Der Künstler muß also einen Grund gehabt haben, die Pferde kleiner darzustellen, als sie in Wirklichkeit waren. Damit kommen wir zu seiner Stellung in der Frage der relativen Proportionalität, ein Begriff, den wir im vorigen Kapitel ausführlich erläutert haben. Wir begnügen uns zunächst mit der Feststellung, daß die Parthenonpferde in Vergleich zu den Menschengestalten des Frieses um etwa 10—15 cm kleiner gehalten sind, als es in Wirklichkeit der Fall gewesen sein kann, indem wir hierbei die Größe des schon ziemlich kleinen arabischen Vollbluts als Norm kleiner Orientalen annehmen. Bei Zugrundelegung der mittleren Berbergröße kommt man annähernd auf dieselbe Differenz.

---

[1]) Männer und Jünglinge erscheinen auf dem Fries von gleicher Größe, abgesehen von den vereinzelt vorkommenden Knabengestalten, die wesentlich kleiner gegeben sind.

[2]) Die folgenden Maßangaben sind dem »Taschenbuch des Kavalleristen« von Wrangel entnommen. Siehe daselbst fünftes Kapitel.

[3]) Xenophon, Über die Reitkunst I, 17: »ein mit guten Füßen versehenes kräftiges, wohlbeleibtes, schönes und gehörig großes Tier«.

Tafel 68. Platte XI.

Zwei Reiter im Galopp.

Zunächst als Fortsetzung der vorausgehenden Untersuchung die Frage der Größenverhältnisse zwischen Reiter und Pferd. Da unsere Aufmerksamkeit nunmehr darauf eingestellt ist, daß die Pferde für ihre Reiter sehr klein sind, fällt uns auf, was wir vordem nicht beobachtet haben. Die Bauchlinie des Pferdes schneidet den Fuß des Reiters etwa in der Mitte zwischen Knie und Knöchel. Bei normalem Größenverhältnis geht der Schnittpunkt ungefähr durch die Ferse, wie wir das in Tafel V und VI unseres Anhanges sehen können. Dabei macht es nicht viel aus, ob der Reiter ein hohes oder ein niedriges Pferd reitet, weil der Leib des Pferdes, die sogenannte Gurtentiefe, nicht in gleichem Maße wie die Rückenhöhe wechselt. Wenn trotzdem ein beträchtlicher Unterschied besteht, so muß eben das Pferd für den Reiter außergewöhnlich klein sein. Wir haben in der archaischen Kunst Denkmäler besprochen, wo das normale Verhältnis wiedergegeben war [1]). Aber wir haben auch gesehen, daß auf jenen Denkmälern, sofern sie auch Fußgänger enthalten haben, zweierlei Menschen vorkamen, Riesen zu Fuß und Zwerge zu Pferd, oder daß die Reiter auf unnatürliche Weise in die Sattellage eingesenkt wurden oder sich unreiterlich ducken mußten; dies alles, damit dem Gesetz der randparallelen Scheitellinie (Isokephalie) Genüge geschehen konnte. Die phidiasische Kunst hat solche Lösungen abgelehnt. Wohl ist die isokephale Linie auch von ihr beibehalten worden, aber nicht im Sinne einer ängstlichen Ausrichtung aller Scheitelpunkte. Die Köpfe der Reiter und Pferde folgen vielmehr einer sanft gewellten Linie, die in ihrem Fluß dem Friesrande parallel geht, in den einzelnen Figuren aber einem fein abgewogenen Rhythmus unterworfen bleibt, welcher tektonisch auf das geschickteste mit der Komposition verbunden ist. Das genügt indessen noch lange nicht, um die Differenz zu decken, die entstand, wenn Reiter und Fußgänger von gleicher Gestalt gegeben werden wollten; denn an diesem Grundsatz hielt der Künstler fest. Seine Reiter haben, wenn sie sich zu Fuß aufrichten, genau die Größe der im Festzug marschierenden Personen, wenn man von den wenigen Figuren knabenhaften Lebensalters absieht. Er hat klar und bewußt und ohne Vertuschung die Pferde unbeschadet ihrer Rassenproportionen kleiner gehalten, als sie tatsächlich gewesen sind. Und zwar hat er sie um soviel verkleinert, daß der aufgesessene Reiter bei einem Pferde, welches sich in geordnetem abgekürztem Galopp

[1]) Die Vasenmalerei zeigt uns übrigens auch auf späteren Stücken vielfach diese normale Proportionalität. (Siehe unsere Taf. XIV.) Sie ist hierin eigene Wege gegangen. Daneben sehen wir aber auch das phidiasische Größenverhältnis.

bewegt, mit geringem Abstand unter dem oberen Friesrande abschneidet. Für ein Mehr oder Minder an Erhabenheit des Ganges und Gehobenheit der Vorhand der Pferde brauchte der Künstler diesen Spielraum. Am deutlichsten wird uns das Größenverhältnis etwa auf Tafel 61. Macht aber ein Pferd einen etwas höheren Sprung, wie beispielsweise bei Figur 21, so mußte eine leichte Neigung des Kopfes den Raumbedarf ausgleichen. Daher sehen wir diesen Reiter intensiv mit der Zügelführung beschäftigt, einen Zug, den man häufig bei jungen Reitern sieht, die ganz in ihre Sache vertieft sind, und der hier die tektonisch bedingte Kopfneigung reiterlich auf das treffendste motiviert.

Dieser durch die Verkleinerung des Pferdes gegebene scheinbare Kontrast mit der Wirklichkeit — denn es ist nur ein scheinbarer, wie wir sehen werden — ist kein Nachteil für die künstlerische Wirkung. Er ist vielmehr im Sinne monumentaler Kunst ein bedeutender Vorteil zu nennen. Gerade in dem Formverhältnis von Reiter und Pferd, das hier gegeben wird, birgt sich einer der Gründe für den starken Eindruck des Reiterfrieses. Hier treten nämlich die direkten und die assoziativen Formwerte von Roß und Reiter in eine gesteigerte Wechselbeziehung, welche sich im Sinne eines starken Eindrucks geltend macht, solange der Gegenstand der Darstellung auf das rhythmisch-dynamische Formenspiel eingestellt bleibt. Und wir wissen, daß es im ganzen Reiterfries die künstlerische Einheit ist. Für die unmittelbare Wirkung treten die Formen von Mensch und Tier, die Leiber und Glieder jenes Schönheitsphänomens, das wir Reiterbild nennen, in eine vollendetere Proportion. Man braucht nur einen vergleichenden Blick auf Tafel VII unseres Anhanges zu werfen, um das herauszufühlen. In assoziativer Hinsicht erscheinen uns die Reiter kraftreicher, bedeutender, sie werden ein wesentlicherer Teil der Gesamterscheinung, während gleichzeitig das Pferd ein intimeres Verhältnis zum Reiter eingeht; der Abstand des gebändigten Tieres vom Dompteur verschwindet, und ein Hauch menschlicher Geistigkeit geht auf das Tier über. So hat die phidiasische Kunst das schwierige, über ein Jahrhundert alte Problem der relativen Proportionalität in genialer Weise gelöst.

Wie aber kommt es, so könnte man fragen, daß die Kleinheit der Parthenonpferde nur dem erkennbar wird, der Berechnungen anstellt oder Messungen vornimmt, während sie sich beim Kunstgenuß neutralisiert. Das liegt nach unserer Anschauung daran, daß das vorgeführte Größenverhältnis von Reiter und Pferd keineswegs unnatürlich, sondern nur in der Wirklichkeit ungebräuchlich ist, was in Hinsicht auf die Erregung des ästhetischen Widerspruchs einen wesentlichen Unterschied bedeutet. Ein kräftiger Jüngling auf einem Ponny würde uns das gleiche Größenverhältnis zu seinem Pferde zeigen wie die Parthenonreiter, und

wir würden nichts Befremdliches darin finden. Ein besonders großer und starker Mann auf einem kleinen Pferd gäbe die gleiche Erscheinung. In letzterem Fall könnten wir uns vielleicht daran stoßen, weil eine solche Erscheinung in der Wirklichkeit, und zwar in Hinblick auf das Praktische im Gebrauch des Pferdes, als etwas an sich Zweckwidriges auffallen würde. Im Reiterfries aber, wo eine ganze Reiterschar im gleichen Maße gegeben ist, und wo das körperliche Bewegungsspiel der reiterlichen Rhythmik der Träger aller Ideen und somit der alleinige Zweck ist, denken wir gar nicht daran, Beziehungen aufzusuchen, für welche der Künstler alle Anhaltspunkte mit voller Absicht ausgeschaltet ließ.

Auch Passow hat die Kleinheit der Pferde hervorgehoben [1]), und er hat angedeutet, daß tektonische Gründe den Künstler dazu veranlaßt haben, sowie, daß die Lösung der Frage durch künstlerische Absichten bestimmt worden sei. Die Absicht selbst aber wird nicht näher erläutert. Dafür meint Passow, der Künstler sei peinlich bemüht gewesen, die Kleinheit der Pferde dadurch zu verdecken, daß er einmal grundsätzlich die inneren Füße der Reiter weggelassen habe, worunter er die Füße auf der dem Beschauer abgekehrten, jenseitigen Seite des Pferdes versteht. Zweitens bemerkt er, die Reiter dürften unter keinen Umständen die Beine ausstrecken, weil andernfalls sich die Kleinheit der Pferde sofort offenbaren würde. Ersteres läßt vermuten, daß Passow die künstlerische Absicht mißverstanden hat, letzteres, daß er selbst nicht Reiter gewesen ist. Abgesehen davon, daß z. B. auf unserer Tafel bei Figur 20 [2]) der innere Fuß gegeben ist, wohl weil er hier vielleicht vermißt würde, und davon, daß die inneren Füße vielfach durch die äußeren verdeckt werden dürften, kommt ihre Darstellung um so weniger in Betracht, je lebhafter die Bewegungen und je dichter die Pferdegruppen gegeben werden. Wer hat je bei einem vorbeisprengenden Reiter oder gar bei einem Reitertrupp die jenseitigen Füße gesehen oder abgezählt? Man könnte einwenden, es sei ein Anderes um das bewegte Leben, das in der Zeit verläuft, und um die darstellende Kunst, die nur einen Moment zu geben vermag. Dieser Einwand wäre unrichtig, da für den Künstler der Eindruck des Objektes, nicht das Objekt selbst die Hauptrolle spielt. Der Eindruck des bewegten Lebens wollte eben im Reiterfries gegeben werden. Hinsichtlich der von Passow als unnatürlich bezeichneten Schenkellage der Parthenonreiter verweisen wir auf die Bemerkung

[1]) W. Passow, Studien zum Parthenon III, S. 42. Erschienen in »Philologische Untersuchungen«. Herausgegeben von A. Kießling und U. v. Wilamowitz-Möllendorff. Berlin 1902.

[2]) Auch auf Platte V bei Fig. 10. Ob im übrigen die jenseitigen Füße durch Bemalung angebracht waren, wissen wir nicht. Gerade die vereinzelt im Relief gegebenen sprechen gewissermaßen dagegen.

Amelungs, welcher diesen Irrtum bereits richtiggestellt hat [1]). Wir werden die geradezu vorbildliche Schenkellage noch näher zu besprechen haben.

In betreff der Gangart der Pferde sehen wir neben dem stark verkürzten Dressurgalopp, wie er durch die gehobene Vorhand, den erhabenen Schwung, den weit zurückverlegten Schwerpunkt sich zu erkennen gibt, noch folgendes Spiel mit reiterlichen Gegensätzen: Das Pferd des rechten Jünglings (21) geht Rechtsgalopp. Dem entspricht ein leichtes Zurücknehmen der linken Schulter von Seiten des Reiters. Es steht fest am Zügel, so daß das Durchhalten der Zügelspannung den Reiter einigermaßen anstrengt. Das Pferd des linken Jünglings (20) geht Linksgalopp, sonach hat der Reiter die rechte Seite des Oberkörpers, allerdings nur in ganz geringem Grade, zurückgenommen. Das Tier hat sich einen Augenblick vom Zügel frei gemacht und wirft den Kopf in die Höhe, eine Bewegung, die ihm der Reiter mit überlegener Sicherheit gestattet, um die Anlehnung im nächsten Augenblick um so ergiebiger wieder aufzunehmen. Keinerlei Anstrengung hier, sondern ruhiges Gleiten der Zügel durch die Hände. Hier erkennt man gut die Mannigfaltigkeit und den Gestaltungswert reiterlicher Motive.

Tafel 67. Platte X (unsere Taf. XV) u. IX.

Zwei junge Reiter, deren Pferde unruhig vorwärts drängen. Vor ihnen reitet ein Jüngling auf einem Pferde, das sich in musterhaftem Gehorsam und vollendeter Versammlung bewegt. Wir bemerken die Übereinstimmung der reiterlichen Hilfen mit dem Maß der Versammlung. Der Reiter rechts (19) hat das unruhigste Tier. Um dem Pferde Gelegenheit zu geben, den Zügel zu finden, läßt er mit der Linken an Zügelspannung bedeutend nach, während er mit der Rechten beruhigend den Kopf des Tieres streichelt, ohne aber dabei die rechte Schulter vorzuschieben, welche dem richtigen Galoppsitz gemäß zurückgenommen bleiben muß. Gleichzeitig sehen wir ihn bei einer außerordentlichen Geschmeidigkeit im Hüftgelenk den Oberkörper zum Zwecke einer sanften Gewichtshilfe leicht zurücknehmen, während er mit Gesäß und Oberschenkeln geradezu mit dem Pferde verwachsen scheint. Der Unterschenkel liegt, bei aller Gelöstheit im Knie, mit dem inneren Wadenmuskel in weicher Fühlung am Pferdekörper. Die unentbehrliche reiterliche Kreuzanspannung ist trotz des Gewandes deutlich zu erkennen. Sein Pferd zeigt den ersten Moment des Galopps (Linksgalopp) nach der Phase des Schwebens, wie wir ihn schon auf der vorigen Platte gesehen

[1]) Amelungs Nachwort zu Cherbuliez' Athenischen Plaudereien. Straßburg 1903. S. 271. Anm. 1.

haben, und wie er, für den ganzen Fries charakteristisch, überall den Galopp kennzeichnet. Es ist der Moment, der, wie wir schon ausgeführt haben, im versammelten Galopp der eindrucksvollste ist, und der, wie im vorigen Kapitel entwickelt wurde, im Verbande mit den übrigen Kennzeichen des abgekürzten Galopps die Errungenschaft der phidiasischen Kunst in dieser Richtung bedeutet. Er entspricht dem, was Reinach »le canter« nennt, und was auf Tafel VII im Bild 2 unseres Anhanges zum Ausdruck kommt [1]).

Hier könnte man fragen, warum hat Phidias im ganzen Fries, sobald er Galopp darstellt, ausschließlich diesen Galoppmoment gebracht; konnte er nicht auch zur Abwechslung die anderen Momente der Bewegung bringen? Darauf wäre zu erwidern, daß dieser Moment, wie wir das schon an anderer Stelle betont haben [2]), sich dem schauenden Auge am eindrucksvollsten aufdrängt, ja sozusagen den ganzen Eindruck beherrscht, und das mußte für den Künstler maßgebend sein. Es ist sehr fraglich, ob die übrigen Momente in ihren Einzelheiten den Künstlern bekannt gewesen sind, und sollten sie von ihnen tatsächlich an der natürlichen Bewegung studiert und erkannt worden sein, so mußten sie doch den Beschauern des Kunstwerks, die keine Studien darüber gemacht hatten, als fremdartig erscheinen. Eindrucksfremde Motive aber waren der klassischen Kunst zuwider. Sie sind in der modernen nicht selten. Ein weiterer Grund dürfte gewesen sein, daß der wirksame monumentale Rhythmus der Reitergruppen gerade in der Parallelität des Bewegungsmotivs liegt und nur durch ganz dezente Variationen in sparsamer Weise gemildert werden sollte. Einen solchen Fall der Unterbrechung sehen wir gleich beim mittleren Reiter (18) unserer Platte. Hier haben wir kein Galoppmotiv, sondern das Pferd setzt soeb n zur Krupade an, einem kurzen Sprung auf der Hinterhand mit beiden Füßen und in versammelter Haltung, welche vom Reiter in der Zügelanlehnung sorgfältig bemessen zu werden scheint [3]). Der dritte Reiter (17) hat sein Tier bereits zum harmonischen Galopp (Linksgalopp) beruhigt und hält mit sicherer Hand die gewonnene Zügelanlehnung aufrecht. Sein Pferd zeigt dabei eine prächtige Aktion. Wir sehen den sogenannten Hirschhals ganz ver-

[1]) Wir müssen dabei berücksichtigen, daß der auf Taf. VII des Anhangs photographierte kurze Galopp nicht die starke Versammlung des Schulgalopps zeigt, sondern erst die Andeutung davon enthält.

[2]) Im VII. Kapitel unserer Abhandlung unter c), das Motiv der versammelten Gangart.

[3]) Michaelis gibt uns in seinem Buche »Der Parthenon« S. 224 eine kurze und gute Zusammenstellung der parthenonischen Reitlektionen, die er mit Zitaten aus Schriftstellern illustriert. Diese doppelten Belege aus dem Denkmal und aus der Literatur widerlegen jeden Einwand gegen eine hohe Entwicklungsstufe der griechischen Reitkunst.

schwinden und in der die Senkrechte etwas überschreitenden Nasenlinie den Ausdruck höchster und doch ungezwungener Versammlung. Das Schnauben der Nüstern, der feurige Blick, die gespitzten und doch aufmerksam nach dem Reiter gerichteten Ohren vergegenwärtigen uns im Verein mit der Erhabenheit des Ganges das von Xenophon so trefflich geschilderte Ideal eines gut dressierten und gut gerittenen Pferdes. Wir bemerken auf dieser Platte noch größere Feinheiten in reiterlicher Hinsicht. Dazu gehören die gelösten Handgelenke, wie sie die Grundbedingung jeder höheren Reitkunst bilden und die völlig zwanglos, aber unverrückbar an die Hüften angelegten Ellenbogen, ebenfalls ein wichtiger Umstand; denn das Abspreizen der Ellenbogen ist das untrügliche Kennzeichen mangelhafter reiterlicher Ausbildung oder Begabung. Über die Lage der Unterschenkel beim Reiter ohne Sattel und Bügel haben wir schon früher gesprochen [1]). Ein Vergleich mit Tafel VII des Anhanges zeigt uns, daß die Haltung der Unterschenkel und Füße des Clintonreiters mit jener der Parthenonreiter übereinstimmt. Der Sitz der letzteren ist nach unserer Anschauung noch vorbildlicher als der des Engländers. Wenn man in diese Dinge eindringt, kann man jenen englischen Reitlehrer begreifen, der seine Schüler, kaum aus künstlerischen, sondern vermutlich wohl aus reiterlichen Gründen vor die Elgin marbels geführt hat [2]).

Tafel 66. Noch Platte IX.

Der nächste Reiter (16) reitet keinen Galopp, sondern Paß [3]). Wir erkennen das nicht nur ganz einwandfrei an der Fußstellung des Pferdes, sondern auch die Haltung des Reiters mit ihrer genau senkrecht zum Rückgrat des Pferdes gestellten Schulterlinie und mit der sorgfältigen Verteilung der beiderseitigen Zügelspannung deutet dahin. Michaelis, der in seiner Erklärung der Tafeln [4]) darauf zu sprechen kommt, irrt, indem er es bestreitet, und wir müssen uns dem von ihm zitierten Müller anschließen, welcher es schon einmal konstatiert hat. Daß im Altertum die Paßgänger nicht unbekannt waren, haben uns schon die assyrischen Denkmäler bewiesen, und es ist sehr wohl möglich, daß der Schlag des Parthenonpferdes ein Paßgängerschlag gewesen ist.

Platte VIII.

Ein Pferd macht, gehalten von einem Manne zu Fuß, offenbar seinem Reiter (15), einen Luftsprung. Der Reiter, auf der rechten Seite

[1]) Siehe, oben S. 56.

[2]) Passow, Studien zum Parthenon, Anmerkung zu S. 52 daselbst.

[3]) Siehe oben, S. 21.

[4]) Michaelis, Der Parthenon. Leipzig 1871. S. 224.

des Pferdes stehend, hält es mit der rechten Hand am Zaum und hat den linken Arm weit ausgestreckt. Ein Führen des Pferdes mit der Rechten im Nebenherlaufen ist kaum denkbar. In Betracht kommt vielmehr hier ein Aufsitzen oder Abspringen des Reiters. Der Stein, auf welchem der rechte Fuß des Mannes steht, und das Ordnen der Zügel, indem er sie durch die Finger der ausgestreckten linken Hand gleiten läßt, deuten auf die Absicht des Aufsitzens hin, was auch der ganzen Komposition des Frieses entsprechen würde. Daß es von der rechten Seite erfolgt, braucht uns nicht zu wundern; Xenophon empfiehlt ausdrücklich das Aufsitzen auch von rechts zu üben [1]). Das Intermezzo mit diesem Pferde dient offenbar der Abwechslung und ist gleichzeitig als ein unvermutetes Hindernis die Motivierung für den Übergang zum Trab bei dem vorhin besprochenen Jüngling (16). Dabei mag auch die künstlerische Absicht, die Plastik des schwingenden Pferdekörpers ohne Reiter zu veranschaulichen, für die Wahl des Motivs mitbestimmend gewesen sein. Wir können das Spiel von Oberarm und Schulterblatt, von Oberschenkel und Beckenknochen, von Brust- und Halsmuskulatur beobachten. Daneben spielen die blutstrotzenden Adern, als Kennzeichen edler Rasse, die Rillen zwischen dem Schienbein und der Sehne und die kräftige Modellierung der Knie- und Sprunggelenke eine bedeutsame Rolle. Anatomischer Detailanalyse allerdings hält diese Plastik nicht Stand; es sind nur die Hauptmomente des Bewegungsspiels zu einem wirksamen Eindruck zusammengefaßt, das aber genügt auch vollkommen für den künstlerischen Eindruck. Das hier Gesagte gilt allgemein für die Pferdegestalten im Reiterfries.

Tafel 65. Platte VII.

Zwei Reiter im Galopp. Die Gliederung der Silhouetten in dem gegebenen Rechteck erregt unsere höchste Bewunderung. Die diagonale Kompositionslinie, der energische Rhythmus im oberen Teile und die lebendige und doch so klare Bewegung in der unteren Partie der Tafel verbindet mit einem geschlossenen Gesamteindruck die Offenbarung des reiterlich Schönen in den Einzelheiten.

Das Pferd des rechten Reiters (14) changiert soeben vom Linksgalopp zum Rechtsgalopp. Der rechte Hinterfuß hat zuerst gefußt. Im gegebenen Augenblick folgt der linke, der aber die Belastung noch nicht völlig aufgenommen hat. Nach ihm käme im abgekürzten Vier-

[1]) Xenophon, Über die Reitkunst VII, 3: »Sollte es sich aber fügen, daß der Reiter das Pferd mit der linken Hand führt, während er in der Rechten den Spieß hat, so dürfte es unseres Erachtens gut sein, wenn er sich auch im Aufsitzen von der rechten Seite geübt hat.«

tempogalopp, den wir, wie im ganzen Fries, so auch hier vor uns haben, der rechte Vorderfuß an die Reihe. Das aber ist nicht der Fall, sondern es folgt zunächst der linke, woran wir eben das Changement erkennen, weil die Vorhand bereits die Stellung der neuen Gangart angenommen hat. Das Changement ist aber erst vollzogen, wenn beim nächsten Fußen der Hinterhand auch die Hinterfüße ihre Reihenfolge gewechselt haben werden. Man vergleiche das Pferd mit jenem auf Tafel IX, b unseres Anhanges und betrachte Schema 8 auf Tafel X ebenda [1]). Passow hat alle auf dem Fries vorkommenden Changements dem sogenannten Kreuzgalopp zugerechnet. Der Kreuzgalopp ist eine reiterlich verfehlte Gangart, indem die Vorhand rechts, die Hinterhand links galoppiert (oder umgekehrt); das willig, leicht und wiederholt ausgeführte Changement dagegen ist ein Kennzeichen vorzüglich dressierter und vollendet gerittener Pferde. Insofern es aber aus zwei Momenten — Einleitung und Vollendung — besteht, kann es die bildende Kunst nur im ersten oder nur im zweiten Moment geben. Denkt man sich bei der Betrachtung die Vollendung des Changements unterbleibend und das Pferd in beiden Galopparten beharrend, so kommt man allerdings auf den Kreuzgalopp. Aber zu dieser Annahme haben wir keine Berechtigung, es sei denn, der Kreuzgalopp wäre an anderen Merkmalen, was möglich ist, als solcher erkennbar. Er kommt auch tatsächlich als Motiv der Abwechslung und des Kontrastes im Friese vor. Hier ist es jedoch keineswegs der Fall. Auch die Zügelhilfen des Reiters weisen auf die Absicht zum Changieren hin, indem die linke Hand eine verwahrende, die rechte eine nachgebende Zügelhilfe gibt, was nichts anderes bedeutet als die Aufforderung zum Rechtsgalopp. Selbst das Hochnehmen des Kopfes beim Pferde und das Schweifschlagen ist bei jungen Pferden ein häufig den Akt des Changierens begleitender Umstand. Wir haben beispielsweise beides auch bei dem Pferde auf Tafel IX, b des Anhanges, eine wohl zufällige, aber nicht unbegründete Übereinstimmung.

Der linke Reiter (13) kommt im gemessenen, schön ausgeglichenen Rechtsgalopp vorüber. Wir sehen an ihm keine Veränderung in der Zügelanlehnung, diese wird vielmehr sorgfältig in weicher Gleichmäßigkeit erhalten. Die Handstellungen im Reiterfries veranschaulichen, von einzelnen Tafeln abgesehen, das Reiterliche meist besser als die Illustrationen in unseren Reitlehrbüchern, weil erstere durch die künstlerisch erfaßte Art der Darstellung, die auf schulmäßige Korrektheit und Schema verzichtet, das Wesentliche der Zügeldynamik viel deutlicher hervortreten lassen.

---

[1]) Wobei zu berücksichtigen bleibt, daß auf den Abbildungen vom Links- zum Rechtsgalopp abchangiert wird, während das Schema die umgekehrte Reihenfolge veranschaulicht.

Tafel 64, 63 und 62.

Wir fassen die hier abgebildeten Platten zusammen, weil sie eine Eigentümlichkeit gemeinsam haben, die uns die Vermutung nahelegt, daß sie von ein und demselben Werkmeister oder Schüler des Phidias geschaffen worden sind, und zwar von einem solchen, der, wenn auch in fast unmerklichem Grade, so doch nicht unwesentlich in der Formgebung hinter den anderen zurückbleibt. Wir wollen uns auf die Angabe der Kennzeichen dieses Unterschiedes beschränken.

Platte VI.

Ein Reiter von einer etwas kühlen Förmlichkeit mit einem Pferde, von dem sich schwer sagen läßt, ob es sich im Linksgalopp oder in der sogenannten Kurbette präsentiert. Die Gestalt des Reiters ist durchaus reiterlich gehalten, und das Pferd hat etwas sehr Anmutiges, so daß speziell an dieser Platte nichts ausgesetzt werden kann außer der Unklarheit über die Gangart.

Platte V.

Zwei Jünglinge mit ihren Pferden. Wir haben phidiasische Gestalten vor uns, und doch fehlt ihnen jener Hauch der Beseelung, welcher uns sonst allenthalben ergötzt. Das Heben des rechten Fußes bei dem Pferde des einen Jünglings (10) ist ein wenig glückliches Motiv, das Verschwinden des Pferdeschweifes in dem Fuße des nachfolgenden Tieres ein nicht minder schwächlicher Zug.

Platte IV.

Zwei galoppierende Reiter. Der rechte Reiter (8), offenbar im Abchangieren vom Links- zum Rechtsgalopp gedacht, zeigt eine auffallend flache Brust und sitzt auf der linken Gesäßhälfte mit leicht eingezogener Hüfte. Das weite Vornehmen seiner rechten Schulter ist aus der beruhigenden Gebärde der Hand erklärlich, nicht aber das Vordrehen der linken Achsel. In der Bewegung der Vorhand seines Pferdes fehlt etwas. Es scheint an der Stellung des rechten Vorderfußes zu liegen, dessen oberer Kontur falsch angesetzt ist. Der linke Reiter (7) fällt auf durch eine gewisse Steifheit und führt unverständlicherweise beide Zügel auf der linken Seite des Pferdes, und zwar mit beiden Händen. Sein Pferd geht nicht den Hinterhandgalopp der übrigen Pferde, bei welchem zuerst die Hinterfüße, dann die Vorderfüße fußen, sondern einen sogenannten Vorhandgalopp, bei dem der Vorderfuß vor dem diagonalen Hinterfuß landet. Wir sehen hier das, was auf Tafel VII unseres Anhanges in Bild 4 gezeigt wird. Ob das in der künstlerischen Absicht lag, wollen wir dahingestellt sein lassen. Es ist nicht wahrscheinlich; denn die Fuß-

stellung paßt nicht zur Schwerpunktslage und der stark untergeschobenen Hinterhand. Diese Kennzeichen größter Versammlung verlangen ihrerseits die umgekehrte Reihenfolge des Fußens auf dem diagonalen Fußpaare, wie wir sie sonst im Reiterfries überall gegeben sehen, während der Vorhandgalopp ein geringeres Maß von Versammlung zur Voraussetzung hat. Die letztgenannte Tatsache sieht man gut beim Vergleich des Parthenongalopps mit den Galoppstellungen des Clinton auf Tafel VII unseres Anhanges [1]).

Platte III.

Drei Personen umstehen ein Pferd, das eben aufgezäumt wird. Auch hier haben wir eine eigentümliche Mischung der künstlerischen Werte. Die gutgesehene gewohnheitsmäßige Bewegung, mit welcher der Jüngling (4) sein Pferd aufzäumt, ohne sich im Betrachten irgendeines Vorganges dadurch stören zu lassen, der treffende Ausdruck in den Pferdeköpfen, die Streckung der Vorhand in ihrer Natürlichkeit stehen im Gegensatz mit der Plumpheit des linken Hinterfußes, der wie bei plötzlichem Erschrecken eingeknickt erscheint, und der kümmerlichen Schweifbewegung.

Tafel 61. Platte II.

Zwei Reiter im Galopp. Bei dem hinteren Pferde, dessen Reiter (3) einen mustergültigen Sitz mit festem Kreuz und gelöstem Oberkörper vergegenwärtigt, kann man im Zweifel sein, ob es sich um ein Changement oder um den Kreuzgalopp handelt. Da das Pferd eben erst mit dem Hinterfuß die Erde berührt hat, die Vorhand aber schon vollends umgestellt ist, kann man wohl annehmen, daß uns hier zur Abwechslung der Kreuzgalopp vorgeführt werden will. Sein immerhin nicht seltenes Vorkommen auf jeder Reitschule rechtfertigt sehr wohl die Wahl des Motivs. Wir sehen den Reiter intensiv mit der Zügelführung beschäftigt, die seine ganze Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt. Der linke Reiter (2) dagegen ist, wohl kaum zufällig, das gerade Gegenstück zu dem vorigen. Sein Pferd zeigt von allen bisher geschauten die Gangart am reinsten, und der Konnex zwischen Reiter und Pferd drückt sowohl überlegene reiterliche Sicherheit wie vollendete Dressur aus. Dem Reiter genügt eine Berührung des rechten Zügels, um die Versammlung in dem ideal gerittenen Rechtsgalopp zu erhalten. Die linke Hand hat er vom Zügel ganz gelöst, und er drückt damit seinen Kranz fester in das Haar, während er sich gleichzeitig zurückschauend umwendet. Das

[1]) Diese Tafel zeigt uns nur einen lässigen abgekürzten Galopp mit wenig Versammlung und ohne die Aktion und Fußfolge des Schulgalopps. Von letzterem bringt Muybridge leider keine Aufnahme.

aber stört sein Musterpferd nicht im geringsten; und es ist ihm auch kein Grund dazu gegeben, denn wir bemerken sehr wohl, wie der Reiter bei der Wendung des Oberkörpers die Mittel- und Unterpositur von dieser Bewegung ausschließt, und wie er sich leicht vorbeugt, um die durch die Eigenbewegung beeinflußte Gleichgewichtslage auszugleichen. In diesem Marmor waltet wieder unverkennbar der Geist phidiasischer Meisterschaft.

Der Nordfries.

Tafel 60. Platte XLII.

Ein Reiter läßt sich von einem Knaben den Chiton schürzen. Neben ihm sein Reitpferd. Dahinter ein aufgesessener Reiter im Angaloppieren. Links ein Jüngling zu Fuß, welcher sein stürmisches Pferd am Zügel hält.

Die kleine Szene rechts (134 und 133) und das Motiv links (131) deuten auf Studien, die der Künstler auf Reitplätzen gemacht zu haben scheint. Der feine Rhythmus in den Gestalten rechts, das kontrastierende Spiel der Jünglings- und Pferdeköpfe in der oberen Tafelmitte und die überzeugende Plastik in der Gestalt des linken Jünglings, der, fest im Kreuz sich verankernd, mit spielender Leichtigkeit das tobende Tier hält, während er seinen Kranz zurechtrückt, weisen auf Meisterhand.

Tafel 59. Platte XLI.

Mit dieser Platte beginnt die große Kavalkade, welche den Hauptinhalt des Nordfrieses bildet. Eine Skizze ihrer Anordnung in Grundrißzeichnung finden wir im Textbuch zum Tafelwerk des britischen Museums [1]). Der Künstler hat in treffender Weise die Kavalkade so gegeben, daß wir immer nur den linken Flügelmann der einzelnen Glieder in voller Erscheinung wahrnehmen, während die neben ihm reitenden Teilnehmer des Gliedes jeweils einen kleinen Vorsprung vor dem Flügelmann erhalten. Man könnte das auch so ausdrücken, daß man sagte, der Künstler habe als Augenpunkt des Beschauers jeweils einen Punkt schräg vorwärts der ansprengenden Reiterlinien gewählt. Auf diese Art nehmen die Vorhände der Pferde das Hauptinteresse in Anspruch und sind für den Eindruck bestimmend. Die künstlerische Folge dieser Komposition ist die Suggestion einer vorbeistürmenden Reitermasse, die dem Ganzen eine überwältigende Lebendigkeit verleiht. Diesen Rhythmus in der Friesführung finden wir dann wieder nach dem Prinzip der künstlerischen Irritation durch feine Szenen gehemmt, um unmittelbar darauf aufs neue und um so wuchtiger aufzuwallen.

[1]) British Museum, The sculptures of the Parthenon. Textbuch S. 59.

Von den Reitern der Tafel ist der rechte (129) der Flügelmann des letzten Gliedes. Nächst ihm sehen wir noch drei seiner Nebenmänner (128—126). Der Flügelmann reitet ein besonders kräftig gestaltetes Tier, das sozusagen den Eckstein der Reiterschar bildet. Der Reiter hält mit beiden Zügeln in der linken Hand die Anlehnung, während er sich umsieht, und seine Rechte lässig über die Mähne gleitet. Die Gangart seines Pferdes ist nicht leicht zu erklären. Es ist weder Galopp, noch ist es ein Sprung; am meisten ähnelt die Fußstellung noch dem Changement, doch ist dafür der linke Vorderfuß zu tief nach unten ausgestreckt. Vermutlich ist es ein übermütiges Schlagen mit den Vorderfüßen, wie es bei Aufnahme vermehrter Anlehnung von jungen Pferden häufig geschieht. Jedenfalls ist die Bewegung von eindrucksvoller Natürlichkeit. Bei dem Pferde des nächsten Reiters (127) besteht über die Gangart die gleiche Frage. Wir sehen dasselbe Motiv, und die Wiederholung ist auffallend. Von einer Schülerarbeit dürfen wir indessen bei dieser Platte nicht sprechen. Die vollendete künstlerische Wirkung in den Überschneidungen der Reliefgründe, der lebenswahre Ausdruck in den Pferdeköpfen und in der Aktion und die schmiegsame Gestalt des zweiten Reiters (127) mit der nachgebenden Zügelhilfe sprechen vernehmlich dagegen. Andererseits wieder finden wir auf dieser interessanten Tafel die Spuren einer beträchtlichen Korrektur am Kopfe des Flügelpferdes. Nur um dieses kann es sich handeln, da der an nächster Stelle erscheinende Reiter (128) im dritten Reliefgrund gegeben ist. Der Kopf des korrigierten Pferdes war ursprünglich um eine halbe Kopfbreite weiter links dargestellt. Da man den Kontur nicht mehr entfernen konnte, wurde er zum Mantel des Nebenmannes (127) umgestaltet, doch blieben Auge, Nasenlinie, Nüster und Maulspalte noch gut erkennbar [1]).

Tafel 58. Platte XL u. XXXIX.

Ein weiterer Teil der Kavalkade.

Wir sehen den Strom des Galopps durch zwei sehr natürlich gegebene Szenen unterbrochen. Auf Platte XL ist das Pferd des Reiters (125) zum Stutzen gekommen und verrät Zeichen des Ungehorsams. Der hochgeworfene Kopf, der wedelnde Schweif und die störrische Haltung sind Kennzeichen der Unart, und es hat den Anschein, als ob der Reiter durch die aus ihr hervorgegangenen Stöße geprellt worden sei, wodurch sich der Kranz auf seinem Kopfe gelockert haben mag, den er sich nun, ehe er seine Reitkunst wieder aufnimmt, fester in sein Haar drückt. Einen ähnlichen Eigensinn scheint das Pferd auf Platte XXXIX zu

[1]) Vgl. Pernice, Bonner Studien, S. 194.

verraten. Sein Reiter (122) hat keinerlei Grund zu einer Parade, und daher dürfte der Rückfall in den Trab (Paßtrab) nur die Einleitung zu weiteren Unarten des Pferdes bedeuten. In Verbindung mit der Gangart deuten auch hier das Aufwerfen des Kopfes, der sich vom Zügel frei zu machen strebt, und seine leichte Schrägstellung im Sinne einer Drehung auf reiterliche Mißhelligkeiten. Das Einschalten solcher Szenen, die nur der Natur abgelauscht sein können, bringt wirksame Kontraste in die Bewegung des Ganzen. Man beachte das in biederem Gehorsam gegebene Musterpferd zwischen den beiden Missetätern und den geordneten machtvollen Fortgang des Reitersturmes im linken Teil der Platte (121 und 120), und man wird zugeben, daß die unerreichte Meisterschaft auch der Komposition des Reiterfrieses gerade im Reiterlichen die besten Ideen gefunden hat. Die beiden Reiter am weitesten links, der eine (121) in der Krupade, der andere (120) im Rechtsgalopp gegeben, bilden in der gesteigerten Bewegung ihrer Pferde den Auftakt zum Höhepunkt.

Tafel 57 und 56. Platte XXXVIII bis XXXV.

Höhepunkt der Kavalkade. (Siehe unsere Tafel XVI mit den Reitern 113 bis 110.)

Diese vier Platten müssen zusammen betrachtet werden, insofern sie den Glanzpunkt des reiterlichen Schauspiels vergegenwärtigen und, diesem künstlerischen Gesichtspunkt Rechnung tragend, durchaus auf Gesamteindruck komponiert sind. Alle Pferde befinden sich in feuriger Erregung, in einem unerhörten Schwung der Gänge und einer nicht zu überbietenden Intensität der Aktion. Die Gangart besteht hier nur noch aus Sprüngen, mächtigen Krupaden (bei 118 und 115 im Sprung selbst, bei 113, 112, 111 und 110 im Ansatz dazu gegeben), die von den Reitern mit der überlegenen Ruhe der Könnenden beherrscht werden. Die unterbrechenden Szenen, wie wir sie noch vorhin gesehen haben, unterbleiben, dafür macht sich ein Element der Aufgeregtheit, wie es solchen Reiterschwaden eigentümlich ist, in den Pferden geltend. Wir bemerken nur noch zwei Pferde in geschlossener Beizäumung (bei 118 und 113). Alle übrigen sind voll wilden Eifers, drängen vor, werfen den Kopf hoch, schnauben und schäumen, ein Anblick »furchtbar und schön zugleich«, wie Xenophon ihn sehr drastisch bezeichnet hat [1]). Vereinzelt klingen aus dieser Symphonie von Reitergeist und Pferdepracht plastische Motive höchster Vollendung heraus. So die Gestalt des Jünglings (118), der, im Ausstrecken des Armes den Zügel ordnend, ihn spielend durch die Finger gleiten läßt. Die Modellierung seines Körpers ist im reiterlichen Sinne mustergültig: der anfühlende Waden-

[1]) Xenophon, Über die Reitkunst X, 17.

muskel, der Schenkelschluß, die Anspannung im Kreuz, der lässige und doch bestimmte Anschluß des Ellbogens, die leichte Drehung des Oberkörpers als Ausdruck des Galoppsitzes, die feste Unterpositur gegenüber dem gelösten Spiel in Brust und Schulter, das alles ist nach dem Studium am lebenden Modell gearbeitet. Ein köstliches Motiv ist auch der sich umwendende Kopf (112), der einzige in der ganzen Reihe, welcher die Tendenz nach vorwärts leise unterbricht; und dies feine Spiel ist mit einer Gegenüberstellung verbunden zwischen dem Jünglingsantlitz und der Pferdesilhouette, die über den Gegenstand der Darstellung hinausweist, eine metaphysische Vergeistigung organischer Formwerte.

Entsprechend der künstlerischen Absicht, vor allem hier einen überwältigenden Gesamteindruck zu geben, sehen wir in diesen Tafeln, wie auch noch in den folgenden, die Betonungsgrenze gesteigert. Alles Bewegte ist markanter gegeben, die Sprünge höher, die Körper der Pferde wuchtiger, die Gänge geräumiger, die Hälse aufgeworfener, die Nüstern aufgesperrter; die Reiter dagegen erscheinen ruhiger, ernster, geschlossener, zielbewußter. Es dürfte kaum ein zweites Kunstwerk ähnlicher Art geben, in welchem die Analyse der Natur und die synthetische Kraft des Schöpfers zu solcher Wahrheit vermählt sind. Nichts ist nur erfunden, und doch ist alles gestaltet! Was besagen gegenüber solcher Kunst die verblaßten Schlagworte von idealistischer und realistischer Stilgebung. Hier ist beides, und hier ist keines. Das höchste Kunstprinzip läßt sich in diese Begriffe nicht auflösen.

Tafel 55 und 54. Platte XXXIV bis XXXI.

Fortsetzung der Kavalkade. (Siehe unser Titelbild mit den Reitern 97 bis 94.)

Die vier Platten zeigen, wenn wir das Gleichnis vom Schauspiel beibehalten wollen, sozusagen die Peripetie, den Übergang vom Höhepunkt der Situation zur Beruhigung. Während vorhin die ungehemmte Welle der Bewegung veranschaulicht worden ist, treten nunmehr retardierende Momente ein, welche den Anschluß der Reiter an den Festzug, den Übergang zum Schritt, welcher aber selbst nicht zur Darstellung kommt, ankündigen. Seine Wiedergabe ist auch nicht erforderlich. Der Künstler gibt lediglich den Augenblick, wo die Anfänge der sich sammelnden Reiterschwaden soeben im Galopp das Ende des Zuges erreichen [1]). Wenn aber eine große Menge von Reitern im Galopp auf eine Wagenkolonne aufschließt, so muß sich die Verkürzung der Bewegung, also des Tempos, schon von weither geltend machen, andernfalls entstünde eine reiterliche Kalamität. Das ist nun wieder nicht nur

[1]) Im Südfries dagegen sehen wir die Spitze der anschließenden Reiterschar im Schritt gegeben.

außerordentlich glaubhaft dargestellt, sondern als Fundgrube neuer Motive künstlerisch ausgewertet. Die erste Andeutung finden wir in dem Jüngling (106), auf Platte XXXIV, welcher sein Pferd zum Trabe pariert hat. Auch hier sehen wir den Paßgänger. Seine Nebenmänner reiten noch unbekümmert weiter. Der eine (105) zeigt reinen Rechtsgalopp, der nächste (104) ebenso, fast schon im zweiten Moment. Der Reiter (103) auf Platte XXXIII, welcher ihm um eine halbe Pferdelänge voraus ist, ebenfalls im Rechtsgalopp, blickt bedeutsam um, wie einer, der durch zu scharfes Herandrängen seiner Hinterleute belästigt wird. Sitz und Bewegung des Oberkörpers sind mit der schon gekennzeichneten Meisterschaft gestaltet. Wenn wir die Halsbewegung seines Pferdes betrachten, die sich vielfach auf dem Friese wiederholt, erscheint sie uns vielleicht etwas übertrieben. Indessen ist das keineswegs der Fall, vielmehr sind wir nicht gewöhnt, solche Einzelheiten in der Natur zu beobachten. Wenn man bedenkt, daß es keine Seltenheit ist, daß ein Pferd durch Zurückschlagen mit dem Kopf seinen Reiter im Gesicht verletzt, erscheint die hier gegebene Stellung nicht unnatürlich, mag sie auch im Interesse des Eindrucks etwas reichlich betont sein [1]). Auffallend ist die ausgiebige Verwendung des Rechtsgalopps; denn auch der Übernächste (101) reitet in dieser Gangart [2]). Auf Platte XXXII folgt das zweite retardierende Motiv. Das Pferd eines Jünglings (100), der eine zu scharfe Zügelparade gegeben hat, steigt. Wir haben zum ersten Mal die Wiedergabe einer reiterlichen Schlappe. Wieweit an letzterer die schroffe Hilfe, wieweit das widerspenstige Temperament des Pferdes schuld ist, bleibe dahingestellt. Eines ist sicher: nichts kann uns deutlicher vergegenwärtigen, worum es sich jetzt handelt — nämlich darum, die aufgeregten Tiere in Hinsicht auf die bevorstehende Parade zum Schritt wieder fest in die Hand zu bekommen — als die Einlage gerade dieses Motivs. Man erkennt, mit welcher Sicherheit das reiterliche Verständnis den Künstler geleitet hat. Wir können uns vorstellen, welches Interesse gerade die Einzelerscheinungen des Reiterfrieses in der rossefreudigen Jugend Athens in jenen Zeiten nationaler Größe, wo Mut, Kraft und Gewandtheit höher im Werte standen als Empfind-

[1]) Aus der Linie der Halswirbel des Pferdes — Anhang Taf. II — erkennen wir deutlich die Möglichkeit einer kräftigen Rückwärtsbewegung des Kopfes.

[2]) Passow (Studien zum Parthenon, S. 59) hat darauf hingewiesen, daß im Nordfries der Rechts-, im Südfries der Linksgalopp überwiegt. Eine künstlerische Absicht dürfte dieser Erscheinung kaum zugrunde liegen. Nimmt man an, daß die Reiter, von Westen kommend, auf einem nördlichen und einem südlichen Bogen nach einem zwischen beiden gegen Osten gelegenen Punkte hin sammeln, so wäre allerdings der Unterschied auch reiterlich begründet. Die übrigen Bemerkungen Passows zur Gangart sind Irrtümer. Da er auf eine Beweisführung verzichtet und weder auf die phidiasische Gestaltung noch auf die literarische Beurkundung Xenophons eingeht, kommt ihre Widerlegung nicht in Frage.

samkeit, erweckt haben mögen. Nach einem Jüngling (99) im schon beruhigten Rechtsgalopp sehen wir zwei weitere (98 und 97) sich eifrig mit einer Parade zur Verkürzung des Tempos abmühen. Bis hierher haben wir auf den beiden Platten den Rechtsgalopp oder doch das Changement zum Rechtsgalopp, um mit einem Male unter dem Flügelreiter (96) ein Prachtpferd im idealen Linksgalopp vorgeführt zu sehen, nach unserer Anschauung mit voller Absicht von Seiten des Künstlers. Das Vorausgegangene war, unbeschadet seines Eigenwertes, Steigerungsprinzip für diese Glanzerscheinung. Nicht nur die Häufung des gegensätzlichen Galoppcharakters, auch die Schwierigkeiten und Hemmnisse, die vorausgegangen sind, dienen ihrerseits diesem Vorreiter, der ein Führer zu sein scheint, als Folie. Beide Zügel in der rechten Hand, führt er sein Pferd in kurzen, sicheren Galoppsprüngen von klassischer Regelmäßigkeit vorüber, indem er sich mit überlegener Gelassenheit zu dem Beschauer wendet. Wie durchdacht sind doch diese Kompositionsgesetze, und wie offenbaren sie uns den Anteil der gestaltenden Kraft in der Tätigkeit des Künstlers Die relative Nüchternheit der auf die eben besprochene Erscheinung unmittelbar folgenden Reitergestalten (95 und 94) ist nach dem Gesagten folgerichtig und selbstverständlich: sie sind ihrem Vorgänger zu nahe, um auffallen zu dürfen, und bilden gewissermaßen die Pause nach einem auflösenden Akkord.

Tafel 53, 52 und 51. Platte XXX bis XXIV.

Fragmente.

In diesem Teil des Frieses scheint die Bewegung noch einmal, kurz vor dem Ziele, aufzuflammen, wie man oft im letzten Augenblick vor der Parade zum Halten, nachdem man das Pferd sicher in die Hand gebracht hat, noch einige flotte Sprünge riskiert. Doch läßt sich darüber bei den fragmentarischen Resten nichts Genaueres behaupten. Eines ist bemerkenswert. Zwei Pferde auf Platte XXIX und XXVIII (zu 90 und 88 gehörend) unterscheiden sich von anderen durch eine eigentümliche Halsform, indem sich der Hals in verstärktem Maße konisch verjüngt und der Abstand von den Ganaschen zum Nacken verringert wird. Der wohlerhaltene Pferdekopf auf Platte XXIX ist ein besonders auffallendes Stück. Er verbindet mit überzeugender Naturwahrheit ein stark monumentales Gepräge.

Werfen wir an dieser Stelle, zurückblickend auf die verschiedenen Motive der Zügeldynamik, die Frage nach der Art der Zäumung des Parthenonpferdes auf, von welcher, da sie in Metall angebracht war, nichts mehr zu sehen ist, so steht es für uns außer Zweifel, daß diese Reiter sich einer Trense bedient haben, die sowohl weich als scharf wirken konnte, offenbar in der Art, daß bei gesteigertem Zügelanzug sich die Schärfe des Zaumes in progressivem Maße auf die Kinnlade

des Pferdes geltend machte. Xenophon erwähnt, daß es zweierlei Trensen gab, eine scharfe und eine weiche, und man kann sich daher auch vorstellen, daß die Reiter verschiedene Trensen, je nach Art und Dressurgrad ihrer Pferde, benutzt haben. Von Marterwerkzeugen im Sinne der Ausführungen Passows kann gar keine Rede sein. Diese Auffassung wird durch das ganze Reiterwesen der Griechen widerlegt. Xenophon berichtet das genaue Gegenteil davon, und die im Friese vorgeführten Motive zeugen vernehmlich von der vollendeten Reitkunst der Athener, die mit Gewaltzäumen nimmermehr erreicht werden konnte.

Passow übersieht, daß nicht die Trense an sich — von sogenannten Hilfszäumen abgesehen —, sondern die Art ihrer Verwendung durch den Reiter das Kriterium der reiterlichen oder marterhaften Führung ausmacht. Sein Urteil gründet sich auf die Betrachtungen Pernices [1]) über griechische Trensen. Pernice, der Abbildungen und eine Beschreibung der Trensen bringt, schließt aus der Stachlichkeit der Walze und aus der Schärfe der Scheibenränder auf eine unerhörte und einzig dastehende Grausamkeit der Zäumung. Darin liegt ein Irrtum. Nichts berechtigt uns anzunehmen, daß die Zacken der Walze und die Ränder der Scheiben im engeren Sinne scharf gewesen seien. Das würde allerdings unvermeidlich infolge von Wundinfektion alsbald die Erkrankung und schließlich die Entwertung des kostspieligen Tieres herbeigeführt haben. Kam aber eine Verletzung der Schleimhäute durch die Schärfe an sich nicht in Frage, dann war die griechische Trense, richtig gebraucht, viel weicher als unsere heutige Kandare mit ihrer maschinenhaften Hebelwirkung, und falsch gebraucht, d. h. zu hart geführt, konnte sie nicht entfernt jene körperliche und psychische Schädigung des Pferdes herbeiführen, wie sie sich aus dem Mißbrauch unserer Kandare einstellen kann. Trense bleibt eben immer Trense, und weil ihre Einwirkung auf das Pferd nie ein gewisses Maß überschreiten kann, deshalb wurde als das schärfere Zwangsmittel die Kandare geschaffen, ganz zu schweigen von noch schlimmeren Dingen, z. B. unserem Kappzaum. Daß bei harter Führung die griechische Trense gelegentlich blutende Verletzungen gebracht haben mag, soll nicht bestritten werden, doch waren diese sicher harmloser, als es heutzutage die Kinnladendrücke bei harter Kandarenführung zu sein pflegen. Die bei Pernice abgebildeten Trensen sind Konstruktionen, welche sich aus der Erfahrung entwickelt haben. Das leichte Gewicht, die Beweglichkeit aller Teile, der große Durchmesser der Walzen, die abgerundeten Gelenke, die sorgfältige Rahmung

[1]) Passows Bemerkung über die »unglaublichen Marterwerkzeuge der Griechen« (Studien zum Parthenon S. 55) und E. Pernice, 56. Programm der Archäologischen Gesellschaft in Berlin, 1896.

und Sicherung des Gebisses durch die äußeren Stangen und die schonende Schweifung der Zügelhaken beweisen uns eine genaue Kenntnis aller Bedingungen eines weichen und gutsitzenden Trensengebisses. Daß man es für gewisse Fälle kitzlich machte, um seine Wirksamkeit zu steigern und ein Festbeißen des Tieres am Mundstück zu vermeiden, ist reiterlich durchaus gerechtfertigt; denn diese kitzliche Trense war nicht die alleinige, daneben gab es noch eine glatte, wie das Xenophon ausdrücklich bekundet. Höchstwahrscheinlich hatte man in bezug auf die Schärfe mehrere Stufen zur Verfügung, wie wir ja auch unsere Kandare durch Änderungen am Backenstück und an der Kinnkette beliebig schärfer (strotzend) oder weicher (durchfallend) einstellen können. Eine wirklich grausame Zäumung sehen wir im Altertum nur bei den Ägyptern, welche das Pferdemaul einfach an das Geschirr festknebelten. Die Assyrer zeigen uns schon eine weit fortgeschrittenere Führung des Pferdes, aber auch sie arbeiten noch mit allerlei Hilfs- und Stützzügeln. Die vollendete und stets unmittelbare Fühlung zwischen Reiterhand und Pferdemaul bringen die Griechen. Wohl waren die Orientalen ihrer natürlichen Anlage nach größere Tierfreunde und wohl auch bessere Tierkenner als die Griechen, aber dieser Umstand hat mit der Entwicklung der Trense nichts zu tun. Diese Entwicklung ist vielmehr ein Ergebnis der Fahr- und Reitkunst, und in der Veredlung dieser Künste im Sinne einer vergeistigten Gymnastik waren eben die Griechen die Meister. Das Wesen solcher Gymnastik ist sehr klar. Ohne weiche Zäumung ist keine weiche Führung möglich, und ohne letztere gibt es keine Schule. Ohne Schule aber keine reiterliche Harmonie, keine versammelte Gangart, vor allem kein abgekürzter Galopp — daher auch kein Parthenonfries! Dieser und Brutalitäten der Zäumung sind zwei sich gegenseitig verneinende Dinge. Wir berufen uns wieder auf den englischen Reitlehrer, der seinen Schülern die Theorie des Reitens am Parthenonfries erklärte. Gewichtiger aber sind die Ausführungen Xenophons in seinem Schriftchen »Über die Reitkunst«, besonders wo er von der Zügelführung und Zügelanlehnung redet (X, XI 3). Ganz dasselbe erzählt uns das wechselreiche Spiel der Handgelenke und Finger der phidiasischen Jünglinge auf dem Denkmal. Auch die Gestaltung der Pferdemäuler im Parthenonfries ist nicht als Aufsperren des Maules aus der Zwangswirkung des Trensengebisses zu erklären, wie Pernice meint, sondern gerade im Gegenteil als das lebhafte Spielen des Pferdes mit dem Zaume, mithin als eine Bewegung. Diese konnte der Künstler nicht anders wiedergeben, als durch Öffnen der Maulspalte, und ihre Deutung ist für den reiterlich Schauenden gesichert. Kein Grieche dürfte diese Meinung des Künstlers mißverstanden haben.

Im Zusammenhang mit vorstehender Betrachtung steht die Frage:

Wie haben die Griechen, genauer gesagt, wie haben die Parthenonreiter die Zügel gehalten? Auf dem Denkmal war das Lederzeug in Bronze angebracht, wie die zahlreichen Löcher für die Befestigungsstifte beweisen. Wir sind daher darauf angewiesen, die Art der Zügelhaltung aus der Anordnung dieser Löcher, der Haltung der Hände und der Stellung der Finger zu ermitteln. Wir führen heute bekanntlich beim Reiten auf Trense den Zügel so, daß wir ihn zwischen dem kleinen und dem Ringfinger ergreifen und das Zügelende über den Zeigefinger aus der Hand herabhängen lassen, indem wir dabei die Hand schließen und mit dem Daumen den Zügel auf dem Zeigefinger festhalten. Die Griechen hatten eine andere Art. Zunächst können wir feststellen, daß der Zügelriemen vom Pferdemaul kommend zwischen Zeige- und Mittelfinger hindurchgleitend in die Hand gelangt (z. B. Nordfries XXXII, 98 und 99); XXXIV, 104 und 106 u. a.). Der dynamische Kontakt wurde also nicht wie bei uns durch die untere (äußere) Fläche des Ringfingers, sonders durch die obere des Mittelfingers hergestellt. Das feine bewegliche Spiel des Zeigefingers zeigt uns das deutlich genug; zugleich ist es der beste Beweis für die ungemeine Feinfühligkeit und Lockerheit der griechischen Reiterhand. Man betrachte etwa im Westfries VI, 11; X, 18 und 19 (uns. Taf. XV); im Nordfries XXV, 77; XXVIII, 86; XXXII, 99; XXXVII, 114 und 115; im Südfries X, 26; XIII, 35 (uns. Taf. XVII). Wurden beide Zügel in eine Hand genommen, so legte man den Zügel der zu befreienden Hand zwischen Zeigefinger und Daumen hindurch in die andere (z. B. Nordfries XXXI, 96, unser Titelbild; XXXVI, 111 u. a.). Manchmal wurde indessen auch bei geteiltem Zügel dieser über dem Zeigefinger statt über dem Mittelfinger geführt (z. B. Südfries IX, 24 und 25; X, 26, hier nur bei der linken Hand). Man stellte also nach Bedarf den Zeigefinger in Wirksamkeit oder schaltete ihn aus. Die stets wohlgeschlossenen drei unteren Finger zeigen uns, daß bei aller Freiheit der Zügeldynamik die Zügel hier fest in der Hand verankert waren, womit einem elementaren Grundsatz der Reitkunst entsprochen wurde. Nur ein so vollendeter Reiter, wie wir ihn im Nordfries XXXVI in 111 (uns. Taf. XVI) erkennen, durfte sich ein freies Spiel der sonst gebundenen Finger erlauben. Er führt das in der Pracht höchster Aktion sich darbietende Tier nurmehr mit einem ganz leisen Druck auf die Zügel zwischen Daumen und Zeigefinger, wie man etwa ein Zündholz zu halten pflegt — ein nicht zufälliger Ausdruck auf dieser Meisterplatte, die wir auch sonst zu den künstlerisch bedeutendsten des Reiterfrieses zählen. Über die Stellung der Reiterfaust hatten die Griechen, im Gegensatz zu uns, keine bindende Vorschrift, was im Interesse eines gelösten Handgelenks keinen Nachteil ausmachte. Wir sehen wagrechte (z. B. Nordfries XXXV, 109), zumeist

aber schräge und hin und wieder ausgesprochen senkrechte (Westfries XI, 21; Südfries IX, 25) Stellungen des Handrückens. Sogar die volle Umdrehung kommt gelegentlich vor (Westfries X, 19, uns. Taf. XV). Wird das Pferd mit einer Hand geführt, so wird sie in der Regel vor die Mitte des Leibes gesetzt (z. B. Nordfries XXXI, 96, uns. Titelbild). Der Künstler gibt sie in diesem Falle meist diesseits des Mähnenkammes, weil dies die künstlerisch wertvollere Überschneidung ist. Manchmal läßt der Reiter die Hand an der ursprünglichen Stelle, obwohl die andere Hand vom Zügel gelöst wird, was nur bei einem ideal dressierten und perfekt gerittenen Pferde ohne Ausfall des Ganges möglich ist (z. B. Westfries II, 2). Die Veränderung in der seitlichen Stellung der Hände spielte eine wichtige Rolle als reiterliches Hilfsmittel. Man beachte im Nordfries XXXII die Reiter 98 und 99. Noch interessanter ist die einseitige Verankerung des Zügels, eine auch heutzutage wichtige und vielgeübte Art. Der eine Zügel wird festgestellt, indem die Hand am Oberschenkel einen Stützpunkt nimmt, oder einfach in innerer Spannung verharrt, während die Nachgiebigkeit und das Spiel mit dem Zügel nur noch in der entgegengesetzten Seite obwaltet. Das sehen wir auch bei den Griechen (z. B. Nordfries XXV, 77; XL, 124; Südfries L, 4 und XVII, 44). Jeder Remontereiter kennt das Dressurmittel. Andrerseits ist uns auch die Bequemlichkeit des Jünglings im Nordfries XXXVI, 113 (uns. Taf. XVI), nicht unbekannt, der die ermüdete linke Hand durch gabelförmiges Darüberlegen der Finger der Rechten unterstützt.

Man wird wohl annehmen müssen, daß der Künstler selbst Reiter gewesen ist. Die Motive erscheinen zu lebensecht, als daß wir sie aus der bloßen Beobachtung reiterlicher Vorgänge erklären könnten. Andrerseits kann man sagen, daß das künstlerische Genie den Eindruck harmonisch erfassend gar nicht imstande sei, ihn unecht wiederzugeben.

Außer Kopfgestell und Trense hatten die Parthenonpferde keinerlei Adjustierung. Die Reiter saßen auf dem nackten Rücken ihrer Pferde [1]).

Der Südfries.

Tafel 72 bis 83. Platte I bis XXII. (Unsere Tafel XVII.)

Der Südfries unterscheidet sich vom Nord- und Westfries durch besondere Eigentümlichkeiten. Er ist dem Nordfries mehr verwandt als dem Westfries, und im Nordfries sind es besonders die Platten XXXIII bis XXXVIII, die ihm am nächsten stehen. Was dort als Höhepunkt einer organischen Komposition gegeben ist, wird hier zum Darstellungs-

[1]) Xenophon, Über die Reitkunst VII, 5.

gegenstand des ganzen Reiterfrieses: eine ununterbrochene, mächtige Kavalkade mit einer auf das Höchstmaß gesteigerten Aktion der Pferde. Retardierende Szenen sind selten, und genrehafte Unterbrechungen fehlen ganz. Alles ist auf einen überwältigenden Gesamteindruck eingestellt, und die schwadenweise einander folgenden Glieder des Reiterstromes werden lediglich eingerahmt durch den abschließenden Festordner (1) auf Platte I und die zur Ruhe gekommene Reiterspitze auf Platte XXII. Wir können daher den Südfries als eine gleichartige Einheit betrachten. Hierbei wollen wir von der Beschreibung der einzelnen Galopparten, der Haltung der Reiter und der Zügelanlehnung nur dort sprechen, wo die Gestaltung Abweichungen von dem schon Erörterten erkennbar werden läßt. Im ganzen betrachtet fällt uns am Südfries eine Steigerung der im Höhepunkt des Nordfrieses gegebenen Wirksamkeiten ins Effektvolle auf: Die massierten Silhouetten (Pl. VIII—XIII), die Wucht der Sprünge (Pl. XVI—XVII), das Gewoge der Pferdefüße (besonders auf Pl. XXI). Auf geschickte Art wird der Eindruck des Sturmes und Dranges nach vorwärts getragen von der Vorherrschaft, die hier der Vorhand eingeräumt wird. Wir bemerken, von Anfang und Ende des Zuges abgesehen, auf Platte II bis Platte XXI hauptsächlich die Vorhanderscheinungen, wodurch im Beschauer die Empfindung einer schwadenweise an ihm vorbeistürmenden Reitermasse erregt und erhalten wird. Zweifellos erweckt der Südfries durch diese Mittel einen Gesamteindruck von gleicher Kraft und Lebendigkeit, wie wir ihn in der zweiten Hälfte des Nordfrieses bewundert haben. Nun aber der Unterschied! Während im Nordfries jede Erscheinung innerhalb der Kavalkade als Teil sein eigenes Leben von höchster Vollendung offenbart und, ohne den Gesamteindruck zu mindern, seinerseits zur Versenkung in seine Eigenart reizt, stoßen wir beim Südfries, wenn wir uns in das Studium der einzelnen Erscheinungen vertiefen, auf Unterschiede, die einen kleinen, aber unverkennbaren Abstand von der klassischen Reinheit der im Nordfries gegebenen Formenwerte bedeuten. Also wird wohl der südliche Reiterfries, da er, aus phidiasischer Hochkunst schöpfend, kein Vorläufer sein kann, nach dem Nordfries entstanden sein. Ja es erscheint sogar fraglich, ob der persönliche Einfluß des Meisters bei seiner Entstehung noch gegenwärtig war, und selbst die Frage, ob der Entwurf von Phidias stammt, könnte mit Gründen bestritten werden. Man vergleiche zunächst die Platten X bis XIII des Südfrieses mit XXXV bis XXXVIII des Nordfrieses. Im Nordfries haben wir ein reizvolles Spiel in den Stellungen der Pferdeköpfe und eine feine, künstlerisch abgewogene Verteilung der Silhouetten von Reiter- und Pferdeköpfen, im Südfries sind die Pferdeköpfe von unerwünschter, nur wenig gemilderter Parallelität, und die Reiterköpfe erscheinen mit ermüdender Wieder-

holung über den Augenpartien der Pferde. Nun könnte man wohl letzteres mit der militärischen Ausrichtung der Reiterglieder, ersteres mit der guten, gleichmäßigen Beherrschung der Pferde begründen, aber damit würde der künstlerische Abstand keineswegs beseitigt werden. Nie würde, nach unserer Anschauung, der Meister der nördlichen Reiterschar die südliche also gebildet haben. Wollte man einwenden, es könnte der Südfries ein früheres Werk seiner Hand sein, von dem aus er sich erst zur Vollendung des Nordfrieses durchgerungen habe, so widersprechen dieser Ansicht Einzelheiten in der Pferdegestaltung, die ihrerseits auf die umgekehrte Reihenfolge der Entstehung hindeuten, und von denen wir jetzt sprechen werden. Die Pferde des Südfrieses zeigen in der Gangart und der lebendigen Aktion der Glieder die gleiche Meisterschaft wie die besten Gestalten des Nordfrieses. Aber die Kraft des Eindrucks genügte dem Künstler nicht, sie sollte durch Steigerung der Ausdrucksmittel in Hals und Kopf erhöht werden [1]). Man vergleiche auf Platte XII des Südfrieses das Pferd des Jünglings 32 etwa mit dem des Jünglings 121 auf Platte XXXIX des Nordfrieses. Im Nordfries haben wir, unbeschadet der monumentalen Stilisierung, überzeugende Natur vor uns, im Südfries eine heroisierte Erscheinung. Die Art, wie der Kopf in den hakenförmigen Hals eingesetzt ist, die Betonung dieser Bildung durch die Mähnenführung zeigen uns ein Überpferd, das wir nicht kennen. Die künstlerische Analyse der Natur unterliegt der synthetischen Übertreibung, und das Gebilde erhält einen Stich ins Barocke. Das gleiche Prinzip verraten die Pferdeköpfe der Reiter 27, 28, 29 und 30. Weiterhin sehen wir eine andere Art, die Betonungsgrenze zu überschreiten. Die Hälse, besonders bei 43 und 47 auf Platte XVI und XIX, werden zu kurz und zu weitwinkelig gegeben. Auf Platte XVII will bei 44 die Monumentalität durch kropfartige Verbreiterung der Halsbasis gehoben werden. Diese Dinge, obwohl alle aus dem gleichen Prinzip geboren, deuten ihrerseits wieder auf unterschiedliche Werkmeister bei den einzelnen Tafeln des Südfrieses. Auf Platte III wird eine Steigerung mit übermäßigen Mitteln angestrebt. Das Flattern der Mähnen und die Bildung der Schweife haben etwas Kapriziöses, bei dem Reiter rechts (9) sehen wir eine Schenkellage, die sonst im ganzen Fries zum zweiten Male nicht vorkommt [2]). Der Hals des Pferdes wirkt in seiner Kürze und Gequetschtheit unnatürlich. Zu solchen Erscheinungen, wei welchen

[1]) Diese Erscheinung hat, soweit sie sich auf die Halsbildung der Pferde bezieht, auch Passow richtig erkannt und in seinen »Studien zum Parthenon« S. 56 treffend gekennzeichnet.

[2]) Der weit zurückreichende Unterschenkel war übrigens ein nicht unbeliebtes Motiv. Wir finden es auf dem sidonischen Sarkophag des Satrapen, am Phigaliafries und anderwärts. Die Bewegung, in der Tat nicht selten, ist reiterlich nicht korrekt, und es ist bezeichnend, daß wir sie im West- und Nordfries trotz der zahlreichen Varianten nicht vorfinden.

die künstlerische Absicht aufdringlich wird, kommt nun noch eine andere. Wir begegnen vereinzelt Pferdeköpfen, die vom Schlage des phidiasischen Parthenonpferdes in einem ganz anderen Sinne als obige Beispiele abweichen. Nicht eine Steigerung des auf dem Nordfries Geschauten kommt hier in Betracht, sondern ein Neues, die Kennzeichnung anderer Pferdeschläge. Das edle Profil des phidiasischen Pferdes wird variiert durch Einschaltung minder edler, aber tatsächlich vorkommender Pferdegesichter. So bemerken wir auf Platte VIII (bei 20) und in Platte IX (bei 23 und 24) die Andeutung von sogenannten Ramsköpfen mit leicht gewölbter Stirn und Nase. Auf Platte X (bei 27) und XV (bei 39) treten Hechtköpfe auf, welche durch die eingesunkenen Nasenpartien charakterisiert sind.

Die Reitergestalten, kräftige, wohlgeformte Burschen, sitzen ebensogut zu Pferde wie ihre Kameraden vom Nordfries, doch wird das wechselreiche Spiel reiterlicher Bewegungen und die Schmiegsamkeit der Vorbilder nicht ganz erreicht. Nach den vorstehenden Ergebnissen könnte man folgende Platten als von verschiedenen Schülern oder Werkmeistern bearbeitet annehmen:

1. III.
2. VIII und IX, vielleicht von demselben auch VI und VII.
3. X, XI und XII.
4. XVI und XIX [1]).
5. XVII.

Wie viele der nicht genannten Platten diesen Rubriken zuzuzählen sind, bleibt fraglich. Auch genügen unsere Beweise nicht, um eine sichere Behauptung aufstellen zu können. Immerhin sind Anhaltspunkte gegeben, welche gelegentlich von einigem Wert sein können.

In den Gespannen an den Wagen des Festzuges hat Phidias den gleichen Pferdetypus wie im Reiterfries gegeben. Besonders bemerkenswert ist das Dreigespann im Schritt auf Platte XXIII bis XXII des Nordfrieses. Interessant ist daran, daß das Motiv des Schrittes noch in der archaischen Primitivität haftet. Alle vier Füße des schreitenden Pferdes sind gleichzeitig in Berührung mit dem Boden. Aus Tafel V unseres Anhanges erkennt man die Unmöglichkeit dieser Fußstellung: ein Fuß muß zum mindesten abgehoben sein. Ob hier der Mangel an Naturbeobachtung, ob künstlerische Bedenken in Betracht kamen, bleibe dahingestellt. Wir können es nicht entscheiden. Von der Gangart abgesehen, ist die gemessene Haltung und die weiche Beizäumung der leicht dahinschreitenden Pferde recht natürlich gegeben. Die Ruhe des Schritt-

[1]) Damit wäre dem sonst zu beobachtenden Gebrauche entgegen die Reihenfolge des einen durch einen anderen Schüler oder Werkmeister unterbrochen worden; denn Platte XVII verrät eine andere Hand.

motivs sehen wir an anderer Stelle durch bewegtere Darstellung abgelöst. Auch hier hat der Künstler nicht einen raumgreifenden Galopp gebracht, sondern den verhaltenen Galopp oder ein Tänzeln und Kurbettieren der Pferde, das durch den feurigen Drang nach vorwärts und die sanfte, aber bestimmte Parade des Lenkers dynamisch motiviert ist und gegenständlich durchaus der Situation entspricht. Bezeichnend ist Platte XVIII im Nordfries. Diese Lösung hat dem Künstler die Möglichkeit geschaffen, auch in den Gespannen jene durch den beherrschenden Zügel equestrischer Kunst und Ausbildung sich offenbarende Dynamik im Pferdekörper — das Prinzip der Versammlung — vorwalten zu lassen, und damit die Pferdegestalten des Wagenzuges dem einheitlichen Gesichtspunkt des Reiterfrieses anzugliedern. In einzelnen Tafeln des Wagenzuges verraten sich schülerhafte Ausführungen, so beispielsweise in der unmöglichen Gestalt der Pferdeschweife auf Platte XXI des Nordfrieses.

IX. Kapitel.

Göthe und das phidiasische Urpferd.

Wir haben im vorausgegangenen Kapitel nur allgemein auf den ausdrucksvollen Kopf der Parthenonpferde hingewiesen, um die Betrachtung darüber hier im Zusammenhang vornehmen zu können.

Der Ausdruck in den Pferdeköpfen hat mehr als andere Teilschönheiten des Reiterfrieses die Bewunderung von Kennern und Kunstfreunden erregt. Dafür kommen in erster Linie die Pferde des West- und Nordfrieses in Betracht. Von besonders starkem Eindruck und zugleich guter Erhaltung dürften jene sein, deren Reiter im Tafelwerk des britischen Museums folgende Zahlen haben:

Nordfries: 90, 113, 124, 129.
Westfries: 3, 15, 16, 17, 20, 22, 25.
Südfries: 35.

Hierher dürfen wir auch den Kopf aus dem Gespann der Selene im Giebelfelde des Parthenon rechnen, welcher von gleichem Gepräge und höchster Meisterschaft, seinerzeit eine ganze Literatur entfesselt hat [1]). Es ist der Typus des phidiasischen Pferdekopfes in der Vollendung, und über ihn hat Goethe, als er den Abguß erblickte, die bekannten Worte geschrieben, der Künstler habe ein Urpferd erschaffen, mag er solches

[1]) An ihr sind beteiligt nach einer Aufstellung von Ruhl, Über die Auffassung der Natur in der Pferdebildung antiker Plastik, Kassel 1846, S. 23: K. Lawrence, B. R. Haydon, Goethe, Böttticher, Visconti, Cigognara, Canova, Das Kunstblatt von 1816 und viele andere.

mit Augen gesehen oder im Geiste verfaßt haben, ihm wenigstens scheine es im Sinne der höchsten Poesie und Wirklichkeit dargestellt zu sein. Haben wir hier ein Urteil von stärkster künstlerischer Bestimmtheit, so können wir bei dem Franzosen Cherbuliez erfahren, bis zu welchen phantastischen Dithyramben die erregte Begeisterung für diese Marmorpferde führen kann [1]). Er schließt seinen Hymnus an das Parthenonpferd mit den Worten: »Du bist die Kraft, die sich kennt und sich beherrscht, du bist die Schönheit, die sich ihrer selbst freut, du bist das Beste und das Kostbarste der Menschheit«.

Fragen wir uns nach der kunstwissenschaftlichen Begründung solcher Wirkungen, so kommen wir auf zwei Momente, welche die Seele des Schauenden erregen. Zum ersten ist es das Leben, das aus diesen Pferdeköpfen hervorbricht. Die erste Grundbedingung etwas recht Lebendiges zu gestalten, ist für den Künstler die Beobachtung der Natur. Der Meister, welcher die komplizierte Erscheinung des Galopps richtig erkannt hat, der die reiterliche Dynamik bis in die feinsten Einzelheiten studiert hat, der die typischen Genreszenen im Hippodrom und auf dem Kerameikos erfaßt und künstlerisch verwertet hat, der aus den zahlreichen Pferdeschlägen den plastisch und monumental wertvollsten mit untrüglicher Sicherheit herausgegriffen hat: er wird auch die künstlerischen Formwerte des Pferdekopfes an der natürlichen Erscheinung abgeschätzt haben. Und in der Tat sind jene Züge, auf welchen der Eindruck des Lebendigen vornehmlich beruht, der Wirklichkeit entnommen. Ruhl, ein Pferdekenner und Maler zugleich, sagt über diese Frage folgendes [2]): »Die Meisterhaftigkeit, mit welcher diese Partien an dem Elginschen Marmor gearbeitet sind, hat Cicognara mit richtigem Blick erkannt. Die Teile der Nase und des Maules werden für die Darstellung dadurch um so schwieriger, als sie, in steter Bewegung, sich nie einen Augenblick gleich bleiben, und besonders die Nüstern sich nach dem Tempo der Aktion mehr oder weniger öffnen und ausdehnen, aber darum liegt auch, nächst den Augen, ganz hauptsächlich alles Leben, alle Charakteristik der Bewegung des Pferdes in diesen Teilen. Auch möchte noch zu bemerken sein, daß die phidiasischen Pferde etwas Ideales und Leichteres dadurch erhalten, daß das Obermaul über die Hinterlippe vorragt.« Hiermit gibt uns Ruhl den Schlüssel zu der Erscheinung des lebendigen Ausdrucks. Aber der letzte Satz des hier gegebenen Zitates deutet weiter. In der Tat ragt die Oberlippe des Parthenonpferdes merklich über die Unterlippe vor. Aber sie ragt auch beim wirklichen Pferde von

[1]) V. Cherbuliez, Athenische Plaudereien über ein Pferd des Phidias. Straßburg 1903. S. 72—73.

[2]) Ruhl, Über die Auffassung der Natur in der Pferdebildung antiker Plastik. Kassel 1846. S. 25.

edler Bildung etwas vor, nur in geringerem Grade. Man betrachte den Clinton auf Tafel V unseres Anhanges, und man wird zugeben, daß die Oberlippe jedenfalls im Eindruck vorherrscht. Diese natürliche Erscheinung hat der Künstler hervorgehoben, ebenso wie er die Größe der Augen, das Kennzeichen eines temperamentvollen Pferdes, das Spiel der Muskeln um Nase und Maul, den Absatz der Jochbeine, die Rundung der Ganaschen, den kantigen Kontur der Nüstern, kurz — um alles das mit einem Wort der Reitersprache zu fassen — den »trockenen« Kopf des Vollblüters betont hat. Dazu kommt das ausdrucksvolle Spiel der Ohren, in welchem, wie jeder Pferdekenner weiß, sich eine Reihe psychischer Affekte des Tieres zu erkennen geben. In den allgemeinen Proportionen des Kopfes sowohl wie in der besonderen Behandlung der genannten Partien ist somit das phidiasische Kunstwerk durchaus analytischer Art. Das Maß der Betonung allein ist Synthese. Wie hier die Grenzen liegen, ist bekannt. Jedes Mehr erhöht den Eindruck, aber ein einziges Zuviel tötet ihn, und es ist eben nur dem geborenen Künstler möglich, das rechte Maß zu finden, weil nur er den dazu erforderlichen Maßstab der potenzierten geistigen Empfindsamkeit besitzt. Phidias ist hier in der Betonung des Wesentlichen sehr weit gegangen, so weit, daß bei einzelnen Beschauern sich ein Befremden in die Bewunderung gemischt hat. Es sind jene, welche von einem gespenstigen Charakter des Parthenonpferdes sprechen. Zu ihnen gehört selbst Goethe, wenn er sagt [1]): »Das Pferd aus Athen ist höher gedacht, gewaltiger, schnaubend, mit gerundeten vorliegenden Augen gespenstermäßig blickend.« Und Ruhl äußert sich folgendermaßen [2]): »Um aber auf den Vergleich zwischen Bild und Vorbild zurückzukehren, so ist hier noch zu bemerken, wie sich aus dem Bedürfnis [3]), die Natur zu stilisieren, manche Abweichungen ergaben, denen es wohl vor allem zuzuschreiben ist, wenn das Elginsche Pferd für manche das Aussehen einer übernatürlichen und, wie einige wollen, gespenstigen Erscheinung gewonnen hat.« Sollte ein Phidias hier tatsächlich zuweit gegangen sein? Ruhl gibt uns im Anschluß an das vorstehende Zitat die richtige Erklärung: »Es ist indes zu bedenken, daß der Bildhauer sein Werk für eine beträchtliche Abstandsweite zu berechnen hatte, wodurch es erforderlich wurde, alle Linien, welche die Form bestimmen, durch den Meißel stärker hervortreten zu lassen usw.« Die Abstandsweite des Beschauers betrug im Minimum 10 m, dabei kommt starke Untersicht und indirekte Beleuchtung in Betracht. Diesen

[1]) Goethe, Über Kunst und Altertum, II. Bd., 2. Heft, 24. Stuttgart, Cottaische Buchhandlung 1820, S. 93.

[2]) S. 27 seiner Schrift.

[3]) Dieses »Bedürfnis« forderte, wie wir gesehen haben, die Monumentalisierung des Umrisses und die Betonung der künstlerisch wertvollen Formen in plastischem Sinne.

Verhältnissen hat Phidias die Betonungsgrenze angepaßt, und wir dürfen überzeugt sein, daß jenes feinste Maß des künstlerisch Wirksamen auf den Standpunkt des Beschauers und das gegebene Licht richtig eingestellt war, und es daher nur folgerichtig ist, wenn uns bei Gipsabgüssen oder in den Druckreproduktionen, die wir in der Nahansicht betrachten, die Schärfe des Charakteristischen überrascht.

Mit der Frage der Stilisierung sind wir bereits in das Gebiet des zweiten Momentes eingetreten, woselbst wir jene Dinge behandeln wollten, die nächst dem analysierten Vorbild des Künstlers auf uns einwirken. Hierher gehört nun jener geistige Einschlag in den Pferdegesichtern, der, ein Ergebnis nicht näher zu ergründender assoziativer Funktionen, in unserer Seele eine bestimmte Skala von Schwingungen anschlägt. Da hierbei die Psyche des Kunstgenießenden zu einer Komponente des Eindrucks wird, kann letzterer unterschiedlich sein, je nach der individuellen Veranlagung des Betrachters, ohne daß er deshalb aufhörte, ein Werk des Künstlers zu bleiben. Wir wollen ihn beispielsweise für einige Pferdeköpfe kurz andeuten. Die Zahlen bezeichnen die Reiter, deren Pferde gemeint sind:

Westfries.

Reiter 3: Leichtfertigkeit. Vertrautheit mit dem Herumspringen unter dem Reiter, das ihm nichts Neues mehr ist.

Reiter 15: Eigensinn.

Reiter 20: Jugendliche Naivität.

Reiter 22: Verdruß, Entrüstung.

Reiter 25: Frommer Gehorsam. Treue.

Südfries.

Reiter 35: Eifer, Herdensinn, Bewußtsein seiner Pflicht.

Nordfries.

Reiter 90: Empfinden einer Kränkung (infolge eines reiterlichen Fehlers oder zu scharfen Anfassens?).

Reiter 113: Eifer und biederer Gehorsam.

Reiter 124: Übereifer. Besorgnis, das Geforderte nicht gut genug ausführen zu können.

Reiter 129: Bewußtsein des Könnens. Vergnügen an der Bewegung.

Dabei bleibt zu beachten, daß der Eindruck durch die Bewegungsformen des Körpers mitbestimmt wird und künstlerisch von diesen nicht getrennt werden kann. Manche werden anders assoziieren, aber eines werden auch sie bestätigen: die künstlerische Individualisierung in den Pferdeköpfen; und darauf kommt es hier an.

Über das Pferd der Selene im Giebelfeld haben wir auch die Goethesche Auffassung, die sich indessen zunächst lediglich auf den plastischen Eindruck bezieht: »Die Ohren zurückgelegt, den Mund geöffnet, scheint

es stürmisch vorwärts zu drängen, aber mit Macht angehalten zu werden [1]). Man sieht, wie Goethe aus dem Kopf allein das Prinzip der phidiasischen Pferdegestaltung erkannt hat; denn »stürmisch vorwärts drängen und mit Macht angehalten werden« das ist es eben, was die Rhythmik des Körpers im ganzen und seiner Teile im einzelnen sozusagen zu plastischen Offenbarungen zwingt, und was den ganzen Reiter- und Wagenfries einheitlich zusammenfaßt. Über das zweite, die Vergeistigung des Ausdrucks, hat uns Goethe nur eine Andeutung gegeben, welche besagt, daß in dem Pferdekopf von Athen ein zum Erhabenen strebender Sinn herrsche [2]). Erkennen wir nicht in dem Gesichtsausdruck des Giebelpferdes eine flüchtige Scheu vor den kühlen Wogen, in welchen es soeben zu versinken beginnt, überwunden von einer stillen Befriedigung über das vollbrachte Tagewerk? Aber mit solchen Interpretationen sind wir freilich in das Grenzgebiet von Poesie und bildender Kunst geraten; und doch ist es noch nicht das Letzte, was der Künstler gegeben hat. Es ist immer noch ein Greifbares, das mitgeteilt werden kann, dessen Wirkung psychologisch faßbar ist. Darüber hinaus aber liegt noch mehr in den phidiasischen Pferdeköpfen, etwas, das wir schon im IV. Kapitel angedeutet haben, eine metaphysische Beziehung der vergeistigten Formwerte zum Kosmisch-Organischen, zum allgemein Seelischen, zum All, ein Urpferdliches »im Sinne höchster Poesie und Wirklichkeit«, wie Goethe gesagt hat.

X. Kapitel.

Die Nachfolge.

Ehe wir einen Blick auf die Nachfolge in der Pferde- und Reitergestaltung werfen, sei die Frage berührt, ob die phidiasische Kunst allein die im VII. Kapitel skizzierten Probleme gelöst hat, oder ob auch Parallelerscheinungen vorliegen. Aus der Betrachtung der archaischen Kunstepoche hat sich ergeben, daß die Entwicklung auf die Lösung der Probleme hindrängte, und daß die Zeit der Vollendung mit dem V. Jahrhundert herannahte. In der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts wirkte Kalamis, der als Pferdebildner berühmt war, aber wir haben nichts, was uns einen Anhalt geben könnte, seine Kunst mit der phidiasischen zu vergleichen. Über das Verhältnis des Frieses vom Apollotempel bei

[1]) Siehe oben, Anm. 1, S. 118. Mit »Macht«, nicht mit »Gewalt«, sagt Goethe, mit diesem Ausdruck den Kern erfassend: Die Macht des Geistes über die Kraft.

[2]) Ebenda.

Phigalia kann man im Zweifel sein. Versammlung und Gangart der Pferde weisen auf phidiasisches Vorbild, der künstlerische Ausdruck und das Größenverhältnis von Mensch und Pferd sind nicht parthenonisch. Ein abschließendes Urteil kann man hier nicht aussprechen. Amelung bringt in seinem Nachwort zu Cherbuliez Schrift [1]) einige Denkmäler, die er in die Zeit der Entstehung des Parthenon und die ihr unmittelbar vorangehende verweist, und in welchen er bereits Errungenschaften, wie sie der Reiterfries gebracht hat, erkennen will. Da ist zunächst der sidonische Sarkophag des Satrapen [2]), welcher eine Jagdszene und Kämpfe darstellt. Abgesehen von dem jonischen Stilcharakter des Ganzen, zeigen die Pferde und Reiter tatsächlich eine bedeutende Verwandtschaft mit dem Reiterfries. Vor allem ist es die reiterliche Geschlossenheit der Pferde, der zurückverlegte Schwerpunkt, die untergesetzte Hinterhand, alles Dinge, welche in ihrer Art unmittelbar dasselbe ausdrücken, was Phidias gebracht hat. Aber Galopp ist nicht gegeben, sondern lediglich das Steigen oder der Ansatz zum Sprung. Ferner sehen wir das Problem der relativen Proportionalität hier noch ungelöst. Sämtliche Reiter müssen sich mehr oder weniger bücken, und dieser tektonische Zwang wird bestimmend für die Wahl des reiterlichen Motivs. Die Glieder der Reiter erscheinen neben den Pferdebeinen von übermäßiger Gedrungenheit. Weiter dürfen wir den Vergleich nicht treiben; denn die Idee wird hier nicht, wie bei Phidias, vom Reiterlichen an sich getragen, sondern Gegenstand der Anschauung ist eben die Löwenjagd oder der Kampf, und aus diesem Grunde spielt das Reiterliche nur eine mittelbare Rolle. Die Möglichkeit, daß dieses Denkmal gleichzeitig oder schon vor Phidias entstanden ist, besteht, aber das befremdet uns keineswegs, als durchaus in der Entwicklung gelegen, noch tut dieser Umstand der phidiasischen Größe Abbruch, weil sie, wie wir erwiesen haben, gerade in der einheitlichen Gesamtlösung aller Teilprobleme besteht, und diese dort keineswegs gegeben ist. Als zweites Beweisstück nennt Amelung die Giebelgruppe des Tempels zu Locri [3]). Die Gestalt der Pferde ist im Motiv der Stütze auf beiden Hinterfüßen gegeben, doch ohne jene Versammlung und Geschlossenheit des Körpers, welcher die Parthenonpferde kennzeichnet, und hat daher wenig mit letzteren gemein. Allerdings kann man den allgemeinen Typus des antiken Pferdes, der in jener Zeit seiner Vollendung entgegenging, auch hier feststellen. Reiterliche Beziehungen kommen überhaupt nicht in

[1]) Siehe oben, Anm. 1, S. 117. Daselbst S. 233—322.

[2]) Amelungs Nachwort zu Cherbuliez, S. 258 u. 259. — Hamdy Bey et Reinach, Une nécropole royale à Sidon. Paris 1892. E. Leroux.

[3]) S. 260. — Antike Denkmäler, herausg. v. K. Arch. Inst. Berlin 1891. G. Reimer. Band I, Tafel 52.

Betracht. Die Amazonenstatuette [1]) ferner und das böotische Reiterrelief [2]), welche uns Amelung weiterhin zeigt, haben die Versammlung, aber nicht das Galoppmotiv des Parthenonpferdes. Das Relief verkörpert wohl in Pferd und Reiter parthenonischen Geist, aber in einer etwas anderen, eigentümlichen Stilisierung. Nach unserer Anschauung sind diese beiden letztgenannten Denkmäler aus nachphidiasischer Zeit; daß sie an .Kraft und künstlerischer Wahrheit beträchtlich hinter Phidias zurückbleiben, bedarf keines Beweises.

Über die Nachfolge zu den phidiasischen Reiterschöpfungen hat Amelung in dem zitierten Aufsatz eine klare und gut informierende Skizze gegeben, und wir begnügen uns auf diese zu verweisen. Hier seien nur noch einige Gesichtspunkte gebracht, die dort keinen Ausdruck gefunden haben, und die mit unserem Thema in engem Zusammenhang stehen.

Die phidiasische Tat hat hinsichtlich des Reiterbildes die ganze Antike beherrscht. Alles, was nun kam, ist von ihr ausgegangen oder kann auf sie zurückgeführt werden. Zunächst besteht enge Anlehnung an das Vorbild, wie wir das auf den zahlreichen Grabreliefs und auf Vasenbildern [3]) deutlich nachweisen können. Die spätere Kunst scheint mehr auf jener Linie weitergeschritten zu sein, welche wir schon im Südfries als Eigentümlichkeit gegenüber dem West- und Nordfries hervorgehoben haben. Die bedeutendsten Denkmäler, welche hier in Betracht kommen, sind der Alexandersarkophag, der pergamenische Altarfries und das Gemälde der Alexanderschlacht. In allen dreien haben wir die auf die Hinterhand gesetzten Pferde, die erhabenen Gänge, die Aktion der Vorhand, den aufgeworfenen Nacken oder beigezäumten Kopf, das ausdrucksvolle Spiel von Augen und Nüstern und überall die starke Betonung des Effektvollen im Pferde. In diesen Kunstwerken wogt ein ungeheures Leben, und der Eindruck der in ihnen enthaltenen

[1]) S. 262. — Cargiulo, Collection of the most remarkable monuments of the National Museum. Naples 1872. Vol. II.

[2]) S. 264. — V. Staïs, Marbres et Bronzes du Musée National. Athènes 1910. I, Nr. 828.

[3]) Wir haben darauf hingewiesen, wie in der Vasenmalerei die Darstel ung des Reiterbildes und des Pferdes im 5. Jahrhundert andere Wege gegangen ist als die Plastik. Jenseits dieser Linie aber, deren Kulminationspunkt Onesimos bezeichnet, hat die phidiasische Gestaltung ihren Einfluß ausgeübt. Das beste Beispiel ist die Talosvase (Rotfigurige Volutenamphora aus Ruvo. Furtwängler-Reicholdt, Taf. 30. Buschor, S. 195). Die einsetzende Geschmacksveränderung in bezug auf das Gegenständliche läßt leider bald nach Phidias Pferd und Reiter aus der Vasenmalerei mehr und mehr verschwinden. — Zu der in W. Riezlers Dissertation (Der Parthenon und die Vasenmalerei, München 1902) besprochenen Vase (Furtwängler-Reichold I, Taf. 58) schließen wir uns seiner Bemerkung an: »Das Werk eines etwas altmodischen Meisters der 30er Jahre«. Galopp und Komposition sind phidiasisch, die Zeichnung der Pferdekörper greift auf ältere Muster zurück.

Reiterbildnisse ist stark und überzeugend, aber es fehlt jene intime Vergeistigung der individuellen Formen, welche den Meisterstücken des parthenonischen West- und Nordfrieses eignet. Indessen dürfen wir, dieses Urteil aussprechend, nicht übersehen, daß im Parthenonfries uns lediglich Reiterliches veranschaulicht werden wollte, während in den eben genannten Kunstwerken andere Ideen Gegenstand der Komposition sind, innerhalb welcher dem Reiterlichen nur eine mittelbare Bedeutung zukommt. Eine zweite Darstellung reiterlicher Rhythmik großen Stiles, wie sie Phidias zum Gegenstand seiner Schöpfung gemacht hat, besteht in der Kunstgeschichte nicht. Sein Reiterfries ist das einzige Beispiel, die Schönheit der wechselseitigen Formbestimmungen der Körper von Mensch und Pferd ausschließlich als solche zu offenbaren.

Interessant ist die Wahrnehmung, daß die Künstler unter der diktatorischen Gewalt der phidiasischen Errungenschaften ganz vergessen zu haben schienen, daß es in der Wirklichkeit neben dem versammelten, nach wie vor, auch noch einen flüchtigen Galopp gibt, jenen Galopp, bei welchem der Reiter die Versammlung mehr oder weniger aufhebt, bei dem das Pferd sich streckt, und bei welchem die monumentale Aktion der Glieder sich auflöst in die schwebende Gebärde des flüchtigen Laufes, eine Erscheinung, die ihre eigenen Reize hat, Reize, wie sie die orientalische Kunst, noch mehr die kretisch-mykenische und nicht zum geringsten die griechisch-archaische gekannt und geschätzt hat. Die Entwicklung in dieser Richtung wurde durch die Problemstellung des V. Jahrhunderts und ihre phidiasische Lösung auf zwei Jahrtausende unterbrochen. Vereinzelte Ansätze haben an dieser Tatsache nichts ändern können. Die Antike lenkte nicht zum zweiten Male in die alte Richtung ein, und die Renaissance baute zunächst auf der römischen Antike weiter. Erst allmählich kamen die Künstler, und zwar vor allem die Maler, wieder von selbst darauf, das orientalische (mykenische und griechisch-archaische) Motiv des gestreckten Galopps anzuwenden. Wir sehen es dann bis in die neueste Zeit eine bedeutsame Rolle spielen. Auf den zahlreichen Schlachtengemälden des XIX. Jahrhunderts sind beide Motive vertreten. Man hatte endlich erkannt, daß sie sich keineswegs gegenseitig ausschließen, sondern daß jedes der Ausdruck einer anderen Bewegungsart ist und jedes seine eigenen plastischen und malerischen Qualitäten hat. Es ist kein Zufall, daß gerade die Malerei auf den flüchtigen Galopp zurückgegriffen hat. Dieses Motiv setzt nämlich der plastischen Gestaltung, abgesehen vom Relief, gewisse technische Schwierigkeiten entgegen, während die monumentale Geschlossenheit des versammelten Galopps der Plastik entgegenkommt und von ihr auch heute noch bevorzugt wird. Das mykenische Motiv sehen wir völlig unverändert beispielsweise von Gericault verwendet, so in seinem Bilde vom

Pferderennen zu Epsom vom Jahre 1821 [1]). Erst in jüngster Zeit haben die Künstler sich daran gestoßen, daß ein Pferd nicht gleichzeitig alle vier Füße ausstrecken kann. Wir haben schon darauf hingewiesen [2]), daß wohl die Fußfolge — abwechselndes Fußen der beiden Hinter- und Vorderfüße — ihre künstlerische Berechtigung in der natürlichen Tendenz zur höchsten Flüchtigkeit findet, daß aber die Fußstellung des mykenischen Motivs einen Irrtum enthält. Diesen haben die Künstler beseitigt, indem sie entweder die Hinterbeine oder die Vorderbeine in deutlicher Winkelstellung gaben. Man erhielt so eine Bewegung, wie sie etwa auf Tafel IX a unseres Anhanges den Bildern 3 und 5 entspricht [3]). Dagegen hat trotz aller kinematographischen Ergebnisse, von einigen Kuriositäten abgesehen, noch kein namhafter Künstler seine Galoppmotive den Momenten nachgebildet, wie sie im Anhange auf Tafel VIII in den Bildern 1, 2 oder 9 dargestellt sind; denn so sehen wir die Pferde nicht. Der echte Künstler aber, und sei es der realistischste, analysiert stets den Eindruck, nicht das Objekt, das ihn hervorruft.

XI. Kapitel.

Vergleiche.

Wir haben ausführlich darüber gehandelt, daß im Reiterfries des Parthenon das Reiterliche Gegenstand der Darstellung ist. Alle Ideen sind aus ihm entwickelt, alle Motive in ihm begründet. Es beherrscht die Komposition sowohl als die Einzelerscheinungen und findet seinen markantesten Ausdruck in der rhythmisch-dynamischen Harmonie der aus dem Pferdekörper und der menschlichen Gestalt gegebenen Einheit. Diesen Gesichtspunkt darf man nicht zurückstellen, wenn man es unternimmt, die phidiasischen Reitergestalten mit anderen Kunstwerken zu vergleichen. Der Reiterfries ist das hohe Lied der reiterlichen Schönheit, und es existiert kein Kunstwerk, das man ihm auch nur in gegenständlichem Sinne an die Seite stellen kann. Gerade aus diesem Grunde müssen wir bei Beurteilung jüngerer Reiterbildnisse besonders vorsichtig sein. Wir haben schon darauf hingewiesen, daß in den berühmten Denkmälern der nachphidiasischen Antike das Reiterliche nur eine mit-

[1]) Eine Abbildung davon bei Springer, Handbuch der Kunstgeschichte V, 7. Aufl., Leipzig 1920, Abb. 82, S. 70.

[2]) Siehe oben, S. 44 und S. 59.

[3]) In dieser Vervollkommnung ist das Motiv auch heute noch gebräuchlich, als Ausdruck höchster Flüchtigkeit im Galopp. Man findet es selbst in hippologischen Werken, z. B. bei Wrangel, Buch vom Pferde, I. Bd., Fig. 259, 280, 281, 282, 424 u. a.

wirkende Rolle spielte. Immerhin waren die antiken Künstler darauf angewiesen, das rhythmisch-dynamische Formenspiel zu beachten und zum Ausdruck zu bringen, weil die griechische Tracht und das ungesattelte Pferd diesen Ausdruck fordern und jeden Verstoß dagegen fühlbar machen. Hier kann man also bei den einzelnen Reitererscheinungen mit Recht Vergleiche mit Phidias durchführen. Anders in den Denkmälern der Renaissance. Sattel und Rüstung schieben sich als störende Momente in die feinen Wechselbeziehungen zwischen dem Reiter und dem Pferde. Die künstlerische Konzeption schöpft hier aus einer anderen Quelle, und der Eindruck, den das Kunstwerk auf den Genießenden ausübt, ist auf andere Dinge eingestellt, als das im Reiterfries der Fall ist. Vergleichspunkte werden gewiß stets gegeben sein, wo immer es sich um Reiterdarstellungen handelt, aber sie werden nach Zahl und Bedeutung um so geringer, je mehr sich die Idee des Kunstwerkes von jener des phidiasischen Frieses unterscheidet. Welche Irrwege betreten werden können, wenn man das übersieht, zeigt uns der Vergleich, welchen Cherbuliez zwischen den Parthenonreitern und dem Colleoni des Verocchio ausgesprochen hat [1]). Er sagt: »Ich habe dies zuviel gerühmte Pferd nie ohne eine Art von Ärger ansehen können.« In der nun folgenden Begründung bemängelt er zunächst die Fülle und Gedrungenheit des Pferdes, ohne zu ahnen, daß hier ein schwerblütiger Gewichtsträger dem leichten parthenonischen Zelter gegenübersteht, ein ganz anderer Pferdeschlag, und notwendig ein anderer; denn das kleine orientalische Vollblut würde nimmermehr den eisengepanzerten Ritter haben tragen können. Cherbuliez vermißt alsdann Bewegung und Leben im Pferde. Aber hier lag dem Künstler gar nicht daran, sie besonders hervorzuheben. Seine Idee gipfelt vielmehr in der Pose des Feldherrn, und was er dem Pferde an Eigenleben etwa zuteilen wollte, hätte er an der monumentalen Konzentration dieser Idee in Abzug bringen müssen. Das absprechende Urteil ferner über den Gang des Pferdes ist ein Irrtum. Das Pferd des Colleoni zeigt deutlich das Motiv, welches dem 3. Bilde auf Tafel V unseres Anhangs entspricht, geht also richtigen Schritt. Nur ist etwas mehr Versammlung gegeben, wodurch die Erscheinung in reiterlichem Sinne mit Maß gesteigert wird. Cherbuliez, geblendet von den reizvollen Bewegungsmotiven am Parthenon, fordert solche instinktiv auch hier, wo sie nicht nur belanglos, sondern unter Umständen sogar störend erscheinen würden. Ein Feldherr in Befehlshaltung und Trutzgebärde kann nimmermehr auf einem kurbettierenden Rößlein dargestellt werden, es sei denn, der Künstler wolle ihn ausdrücklich als Reiter charakterisieren. Das aber ist beim Colleoni nicht.

[1]) Cherbuliez, Athenische Plaudereien usw. S. 102.

der Fall. Und zum Schluß vermißt Cherbuliez den reiterlichen Einklang zwischen Roß und Reiter. Diesen in rhythmischer Wechselwirkung zu geben, wie im Reiterfries, ist bei dem Monstrum des venezianischen Sattels, den mächtigen Ritterbügeln und dem eisenumhüllten Körper gar nicht möglich. Die einzige Beziehung, welche leicht darstellbar ist, die Führung des Pferdes, kommt in der außerordentlich geschmeidigen Durchlässigkeit des schöngewölbten Halses und beigezäumten Kopfes vortrefflich zum Ausdruck. Gerade hier, im einzig zulässigen Vergleichspunkte, wir meinen damit den reiterlichen Einklang, irrt Cherbuliez, während seine übrigen Vergleichswerte inkommensurable Größen darstellen. Nicht der Reiter, der Feldherr wird uns von Verocchio vorgeführt. Das Feldherrnmäßige wird mit starkem Akzent vorgetragen, das Reiterliche bleibt dieser Idee dienstbar, und mit solcher Einschränkung ist es richtig gegeben. Selbst der ausgestreckte Unterschenkel, an sich unreiterlich, entspricht einer Gepflogenheit, die ihrerseits wieder durch Sattelform und Rüstung begründet ist.

Ein interessantes Denkmal zu diesen Fragen ist ferner das der Jungfrau von Orleans von Paul Dubois [1]). Während beim Colleoni die reiterliche Kreuzanspannung, die körperliche Schwerpunktlage, die Fühlung der Unterschenkel am Pferdeleib immerhin noch angedeutet bleiben, sehen wir in diesem Denkmal die reiterlichen Beziehungen absichtlich aufgelöst. Die Unterschenkel starren ins Leere, der Leib ist eingezogen, der Oberkörper steif, die Kreuzspannung aufgegeben und durch Starrheit ersetzt, als ob man eine Gliedergruppe aufs Pferd gesetzt hätte. Und doch ist das Denkmal künstlerisch ausdrucksvoll. Wie ist das möglich? Es erklärt sich aus den gegenständlichen Ideenverknüpfungen, welche das Kunstwerk in uns auslöst, aus der visionären Berufung, der die Jungfrau folgt, und welche ihr etwas Überirdisches, von aller Erdenschwere Befreites zuweist, und aus den romantischen Beziehungen, welche die geschickte Nachahmung des Quattrocentostiles in uns wachruft. Daher genügt für den reiterlichen Anteil die Zügelführung vollkommen, und nichts wäre deplazierter, als aus einem Vergleich mit den phidiasischen Reitern über dieses Denkmal den Stab brechen zu wollen.

Anders liegen die Dinge, wenn wir zum Abschluß einen Blick auf die Amazone von Tuaillon werfen [2]). Was ist hier Gegenstand der

[1]) Eine Abbildung davon bei Springer, Handbuch der Kunstgeschichte V, 7. Aufl., Abb. 260, S. 228.

[2]) Eine Abbildung davon bei Springer, im gleichen Bande Abb. 484, S. 413. Amelungs Interpretation (S. 315 seines Nachwortes zu Cherbuliez) können wir uns nicht anschließen. Der Ausdruck »gespanntester Aufmerksamkeit« ist weder in der Jungfrau noch im Pferde erkennbar, vielmehr ist ihrer Aufmerksamkeit eine gewisse Beschaulichkeit beigemischt. Der Unterschied dieses Denkmals zur Antike besteht viel weniger in dem Pferdetypus als

Darstellung? Ist es lediglich eine Kontrastierung des Pferdes mit dem Frauenkörper in rein plastischem Sinne? In diesem Falle ist sie nicht besonders glücklich, weil eine solche ohne jeden reiterlichen Gesichtspunkt einen befremdenden Eindruck macht. Eine bloße Koordination zweier Pole ist kein sehr künstlerischer Kontrast. Man könnte die Einheit des Denkmals, da sie nicht im Formenspiel gegeben ist, im Gegenständlichen suchen und annehmen, es stehe ein Kampf, eine Jagd oder nur ein Ritt bevor, aber diese Auffassungen finden keinen Widerhall im Kunstwerk. Die Streitaxt macht nur den Eindruck eines typischen Attributes, der Blick des Pferdes besagt nichts, und jener der Amazone ist ganz indifferent. Ein schön gebautes Mädchen, das sich scherzweise oder aus Langeweile auf ein sehr ruhiges Pferd gesetzt hat, beide Körper an sich hübsch modelliert. Über diesen Eindruck kommen wir nicht hinweg. Das ist die Gefahr der reinen Synthese, wie wir sie hier vor uns haben; die beiden Modelle erkennen wir wohl, das Pferd und das Mädchen, aber als Ganzes fehlt dem Denkmal die Sprache. Wo bei einer monumentalen Verbindung von Menschenleib und Pferdekörper keine höhere Einheit sich meldet, bleibt eben die rhythmisch-dynamische die höchste. Hier könnten wir uns mit Recht auf Phidias berufen, den geistreichen Gestalter, der aber seine Motive, den Urstoff seiner Reiterschöpfungen grundsätzlich der natürlichen Erscheinung entnommen hat.

XII. Kapitel.

Schluß.

Wir haben bereits zu den in der Einleitung gekennzeichneten strittigen Punkten im Laufe unserer Untersuchung überall Stellung genommen. Es erübrigt, hier eine kurze Zusammenfassung zu geben.

Wenn wir zunächst eine knappe Formulierung der Antwort auf jene drei grundlegenden Fragen versuchen, welche die Interpreten unseres Denkmals im 19. Jahrhundert so lebhaft beschäftigt haben, so können wir etwa folgendes aussprechen:

1. Die Harmonie dieser Reitererscheinungen beruht auf dem Studium der Natur. Die rhythmisch-dynamischen Wechselwirkungen in der plastischen Körperlichkeit von Reiter und Pferd können nicht erfunden,

in der Ausschaltung der dynamischen Beziehungen: eine neue, moderne Idee. Aber es überrascht uns dabei, daß der Künstler nicht umhin konnte, die phidiasische Proportionalität der Körper zu übernehmen. (Man beachte das Maß, um welches der Unterschenkel der Amazone die Bauchlinie des Pferdeleibes überragt).

sondern sie müssen beobachtet worden sein. Aber nicht nur das einzelne Reiterbild, auch die Komposition des Reiterfrieses schöpft aus der Beobachtung reiterlicher Vorgänge. Dem Künstler hat eine ganz bestimmte Pferderasse orientalischen Schlages, deren künstlerischen Formwert erkannt zu haben sein Verdienst ist, als Vorbild gedient. Diese Rasse mit einer der uns heute bekannten identifizieren zu wollen, ist ein ebenso schwieriges wie nutzloses Problem. Die in der Wirklichkeit erfaßte Gestalt hat der Künstler durch schöpferische Betonung ihrer sich gegenseitig bestimmenden Formqualitäten ins Monumentale erhoben.

2. Die dargestellte Bewegung ist der abgekürzte Galopp bester Schule und einige Bewegungen der vollendeten Reit- und Dressierkunst, welche das Spiel und Widerspiel zwischen Kraft und Feuer des Pferdes einerseits und überlegener Führung des Reiters andrerseits in plastisch-monumentalen Formen zu veranschaulichen besonders geeignet sind. Der meisterhaft lebendige Eindruck der Bewegung beruht auch hier auf dem Studium der natürlichen Erscheinung als Quelle für das künstlerische Motiv.

3. Auch der unvergleichliche Ausdruck in den Pferdeköpfen hat seinen Ursprung in einer liebevollen Hingabe des Künstlers an die Ergründung der seelischen Eigenart des Pferdes, und insofern ist es die natürliche Darstellung, die uns überrascht. Aber die Art, wie der Künstler den seelischen Ausdruck des Tieres hervorhebt, ihn zur Haltung des Körpers, zur Aktion der Glieder und zur Erscheinung des Reiters in Beziehung bringt, verleiht ihm jene Bedeutsamkeit, die weit über das Zufällige des materiellen Vorbildes hinausweist, und insofern sind diese Pferdeköpfe vergeistigt.

Aus dieser Beantwortung ergibt sich ohne Schwierigkeit unsere Stellungnahme zu den einzelnen Interpreten, welche wir in der Einleitung aufgeführt haben [1]).

Ruhl hat mit dem Blick des Reiters die Bewegungen der Parthenonpferde als solche einer reiterlichen Schule von hoher Vollendung richtig erkannt, und indem er die Grundlosigkeit einer vermeintlichen Idealität des phidiasischen Pferdes hervorhebt, weist er mit dem Verständnis des Pferdekenners auf die Beobachtung der Natur als die Quelle der gegebenen Gestalten hin.

Inwieweit Cherbuliez recht hat, wenn er das Parthenonpferd mit dem Berber identifiziert, müssen wir dahingestellt sein lassen. Wir haben gesehen, daß in künstlerischem Sinne nicht viel darauf ankommt. Das Wesentliche ist uns vielmehr, daß auch Cherbuliez ein bestimmtes

[1]) In folgendem entnehme man die zugehörigen Literaturhinweise unseren Anmerkungen zur Einleitung.

Vorbild annimmt und die Synthese eines aus den Formwerten verschiedener Rassen gestalteten Idealpferdes ablehnt.

Die Ausführungen von Michaelis, Petersen und anderen, welche in der Bewunderung von Dressur und Reitkunst gipfeln, treffen, von unwesentlichen Einzelheiten abgesehen, das Gegenständliche im Reiterfries mit unbestreitbarer Richtigkeit.

Duhoussets Ausruf »Phidias réaliste« ist durchaus gerechtfertigt. Die scharfe Beobachtung der Natur ist die Quelle der phidiasischen Motive. Aber Duhousset sieht ab von der phidiasischen Schöpferkraft, welche das realistisch Erfaßte erst künstlerisch gestaltet. Auch übersieht er eines: nicht die mathematisch-physikalische Kopie des Objekts, sondern die Analyse des Eindrucks macht den Realismus des Künstlers aus.

Marey, der Physiologe, hat mit dem kurzen Urteil »au petit galop« den Kern des Dargestellten richtig bezeichnet. Dagegen war ihm offenbar unbekannt, daß der abgekürzte Galopp keineswegs identisch ist mit einem Tanzen auf der Stelle, sondern sowohl dieses als auch ziemlich geräumige Vorwärtsbewegungen unter seinem Begriffe zusammenfaßt.

Reinach gebührt das Verdienst, auf die Gangart des Parthenonpferdes als eine neue Erscheinung in der griechischen Kunstgeschichte ausdrücklich hingewiesen zu haben. Doch erblickt er das Neue ausschließlich in der Fußstellung des Pferdes, während das Wesen des neuen Motivs in der reiterlichen Versammlung und damit in der ganzen Erscheinung des Pferdes liegt. Daß er in korinthischen Münzen primitive Vorläufer erkennen will, spielt, selbst wenn es richtig ist, keine wesentliche Rolle in der entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung des Reiterfrieses.

Der Einwand Passows über die Größenverhältnisse des Parthenonpferdes hat uns Gelegenheit gegeben, das bisher noch wenig gewürdigte Problem der relativen Proportionalität in den griechischen Reiterfriesen und im Reiterbildnis überhaupt zu untersuchen. Im übrigen haben wir gesehen, daß sein anfechtbarer Maßstab in reiterlichen Dingen ihn zu offenkundigen Irrtümern verleitet hat.

Der Engländer Muybridge hat von seinem rein naturalistischen Standpunkt aus nicht Unrecht, wenn ihm die Proportionen der Parthenonpferde verdächtig vorkommen, da er künstlerische Betrachtung und Begründung ausgeschaltet läßt. Sein Einwand gegen die Gangart, wonach bei keinem einzigen Pferde der Galopp richtig gegeben sei, wird uns nur dadurch begreiflich, daß ihm selbst der abgekürzte Dressurgalopp, wie überhaupt das Prinzip der Versammlung des Pferdes unbekannt gewesen sein muß, eine Erklärung, die dadurch an Wahrscheinlichkeit gewinnt, daß in seinen kinematographischen Aufnahmen der reiterliche Galopp auf der Hinterhand im viergliedrigen Tempo tatsächlich fehlt und im Texte gar nicht erwähnt wird.

So lösen sich im einzelnen die scheinbaren Widersprüche in der Interpretation des Frieses von selbst auf, soweit sie nicht auf greifbare Irrtümer zurückgeführt werden können. Und das ist schließlich ganz selbstverständlich; denn alle Interpreten haben doch nur ausgesprochen, was sie abgemessen, berechnet oder empfunden haben. Der Gesichtspunkt der Urteilenden war unterschiedlich, und darum mußte es auch das Urteil sein. Das dargestellte Objekt liefert uns in seiner materiellen Existenz einen ganz anderen Maßstab als der Eindruck, den es auf uns macht. Dieser wieder gliedert sich in den realen Eindruck und in jene Verschmelzung von Außenwelt und Seele, die wir den individuellen Eindruck nennen wollen. Bis hierher haben wir es immer noch mit der künstlerischen Analyse der Natur zu tun. Erst mit der Auswahl, der Reinigung vom Zufälligen, der Betonung und der schöpferischen Vergeistigung setzt die synthetische Tätigkeit des Künstlers ein, die erst das eigentliche Kunstwerk schafft. Aus dieser knappen psychologischen Skizze erhellt schon der problematische Widerspruch zwischen jenen Interpreten, welche in dem Reiterfries Verstöße gegen die Natur erkennen wollen, und jenen anderen, die da sagen, daß gerade die meisterhafte Wiedergabe der Natur es sei, worauf die Gewalt des Eindrucks der phidiasischen Reitergestalten sich gründe. Wie das im einzelnen zutrifft, glauben wir in unserer Untersuchung eingehend erwiesen zu haben. Dahinter aber liegen noch jene Geheimnisse des Schönen, deren Wesen Unergründlichkeit ist. Sie machen sich sowohl in der analytischen Tätigkeit der schauenden Künstlerseele geltend, insofern sie den individuellen Eindruck mit bestimmen, als auch in der schöpferischen, wo unerforschliche Fähigkeiten des menschlichen Geistes in Funktion treten. Diese Rätsel der Schönheit können wir als die Glieder einer Gleichung betrachten, sie sind Kunst und Natur zugleich. Goethe hat darüber einen bemerkenswerten Satz aufgestellt [1]). Er läßt in seinem Aufsatz »Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke«, welcher in Gesprächsform abgefaßt ist, den Belehrung suchenden Zuschauer und den Anwalt des Künstlers folgendes sagen:

Zuschauer: Nun so sagen Sie mir: Warum erscheint auch mir ein vollkommenes Kunstwerk als Naturwerk?

Anwalt: Weil es mit Ihrer besseren Natur übereinstimmt. Ein vollkommenes Kunstwerk ist ein Werk des menschlichen Geistes und in diesem Sinne auch ein Werk der Natur. Aber indem die zerstreuten Gegenstände in eins gefaßt und selbst

[1]) Goethes sämtliche Werke. Ausgabe von Goedeke. 9. Bd. Stuttgart 1885. Cottasche Buchhandlung. S. 60.

die gemeinsten [1]) in ihrer Bedeutung und Würde aufgenommen werden, so ist es über die Natur. Es will durch einen Geist, der harmonisch entsprungen und gebildet ist, aufgefaßt sein, und dieser findet das Fürtreffliche, das in sich Vollendete auch seiner Natur gemäß. —

Man vergleiche mit diesem Bekenntnis des großen Dichters dasjenige Shakespeares, das er — gleichfalls im reifen Lebensalter — im Wintermärchen niedergelegt hat [2]):

Perdita: Wenn das Jahr nun altert —
Noch vor des Sommers Tod und der Geburt
Des frost'gen Winters — dann blühn uns am schönsten
Blutnelken und die streif'gen Liebesstöckel.
Bastarde der Natur will man sie nennen.
Die trägt nicht unser Bauergarten, Senker
Von ihnen hab' ich nie gesucht.

Polyxenes: Weshalb
Verschmähst du sie, mein holdes Kind?

Perdita: Ich hörte,
Daß, nächst der großen schaffenden Natur,
Auch Kunst es ist, die diese bunt färbt.

Polyxenes: Sei's:
Doch gibt's kein Mittel, die Natur zu bessern,
Das die Natur nicht schafft. Ob der Kunst,
Die, wie du sagst, Natur verschönert, gibt es
Noch eine Kunst, von der Natur erschaffen.
Du siehst, mein holdes Kind, wie wir vermählen
Den edlern Sproß dem allerwildsten Stamm;
Befruchten so die Rinde schlechtrer Art
Durch Knospen edler Frucht. Dies ist 'ne Kunst,
Die die Natur verbessert — mindstens ändert,
Doch diese Kunst ist selbst Natur.

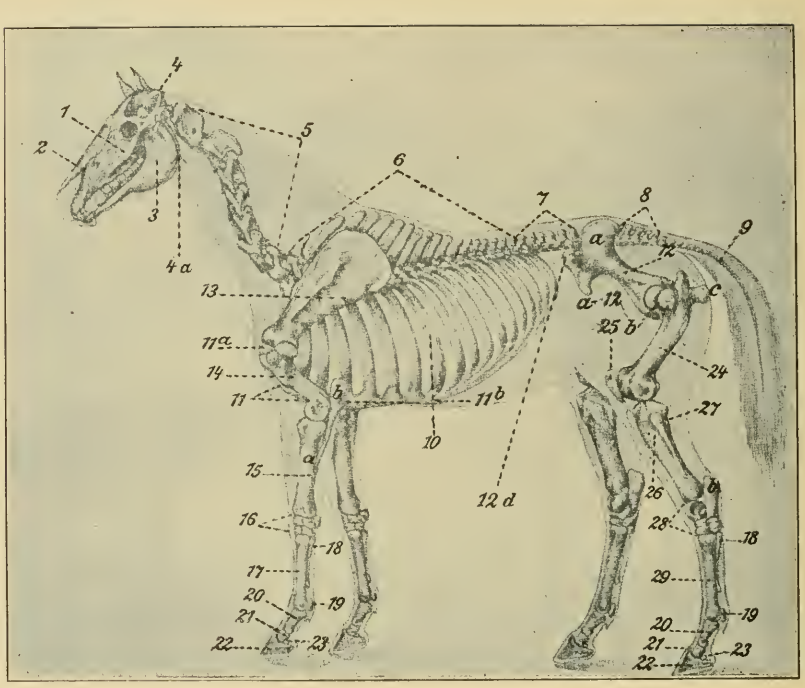
Phidias — Goethe — Shakespeare. Es muß doch etwas sehr Reales im Wesen der künstlerischen Schönheit liegen, wenn die Größten so einig gehen.

[1]) gemeinsten = allgemeinsten, gewöhnlichsten (Sprachgebrauch des 18 Jahrhunderts).

[2]) Nach der Übersetzung von Schlegel und Tieck. Wohl ist hier die Rede von der Verschönerung natürlicher Blumen durch Gartenkunst. Dies aber ist nur ein Gleichnis, in welches der große Dramatiker sein innerstes Erlebnis kleidet. Die feinsten und tiefsten Beziehungen, den höchsten Gedankengehalt in scheinbar absichtsloser Form zu bringen, ist bekanntlich echt shakespearisch.

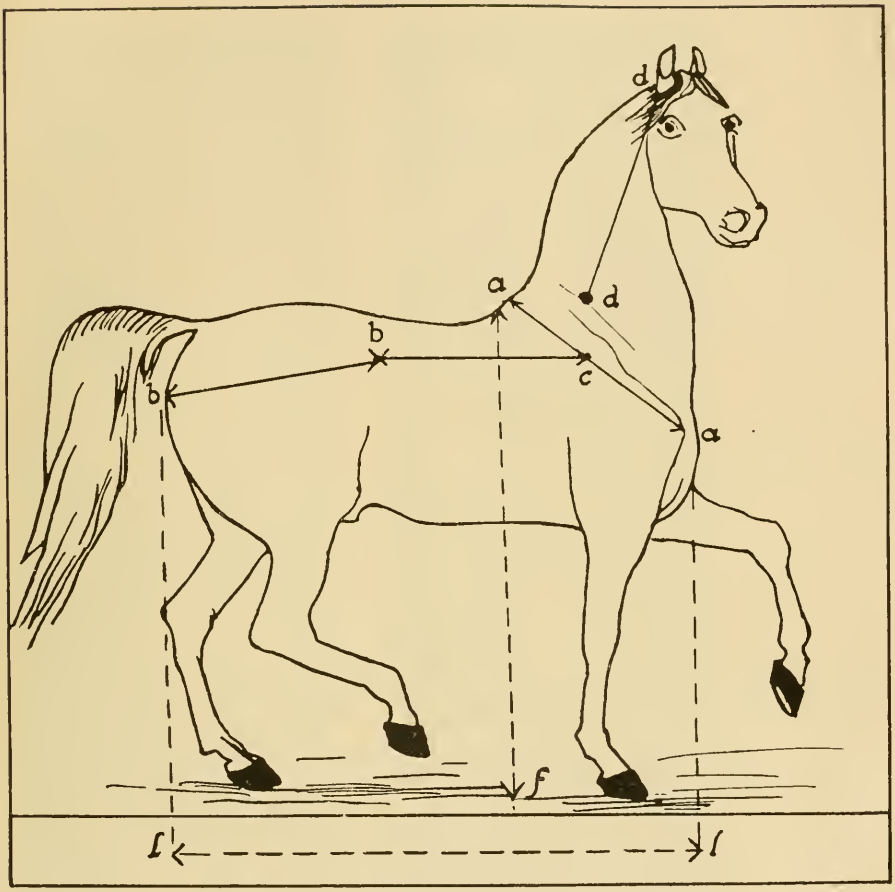
Die äußeren Teile des Pferdes (nach Wrangel).

1. Vorkopf.
2. Stirne.
3. Haarschopf.
4. Genick.
5. Ohren.
6. Schläfe.
7. Augengruben.
8. Augenbogen.
9. Augen.
10. Nasenrücken.
11. Nase.
12. Nasenlöcher.
13. Maul.
14. Oberlippe.
15. Unterlippe.
16. Kinn.
17. Backen.
18. Wangen.
19. Kinnkettengrube.
20. Kehlgang.
21. Ohrspeicheldrüse.
22. Hals.
23. Kehle.
24. Rinne.
25. Kamm.
26. Mähne.
27. Widerrist.
28. Brust.
29. Bugspitze.
30. Schulter.
31. Oberarm oder Bug.
32. Ellbogen.
33. Unterarm.
34. Kastanie.
35. Knie.
36. Schienbein.
37. Köthe.
38. Fessel.
39. Haarzotte.
40. Krone.
41. Huf.
42. Ballen.
43. Rücken.
44. Lenden.
45. Kreuz.
46. Schweif.
47. Rippen.
48. Sporader.
49. Bauch.
50. Weichen od. Flanken.
51. Hüften.
52. Hinterbacke.
53. Oberschenkel.
54. Unterschenkel.
55. Kniescheibe.
56. Sprunggelenk.
57. Achillessehne.
58. Winkel.
59. Hoden.
60. Schlauch.
61. After.



Das Knochengerüst des Pferdes (nach der Reitvorschrift).

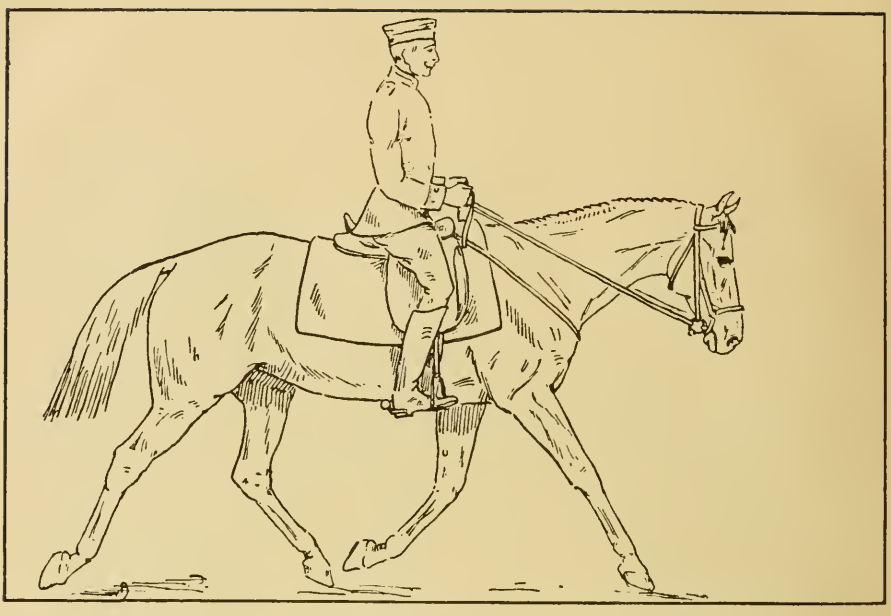
1 Jochbein.
2. Nasenbein.
3. Unterkieferbein.
4. Hinterhauptsbein
4 a. Ganasche.
5. Halswirbel.
6. Rückenwirbel.
7. Lendenwirbel.
8. Kreuzwirbel.
8 a. Kreuzbein.
9. Schweifwirbel.
10. Rippen.
11. Brustbein.
11 a. Habichtsknorpel (Bugspitze).
11 b. Schaufelknorpel.
12. Beckenknochen.
12 a. Hüftbein.
12 b. Schambein.
12 c. Sitzbein.
12 d. Hüftspitze.
13. Schulterblatt.
14. Armbein (Oberarmbein).
15. Vorarmbein (Unterarmbein).
15 a Speiche.
15 b. Ellbogenbein.
16. Vorderkniegelenksknochen.
17. Vorderschienbein.
18. Griffelbein.
19. Gleichbein.
20. Fesselbein.
21. Kronbein.
22. Hufbein.
23. Strahlbein.
24. Oberschenkelbein.
25. Kniescheibe.
26. Unterschenkelbein.
27. Wadenbein.
28. Sprunggelenksknochen.
28 a. Rollbein.
28 b. Sprungbeinhöcker.
29. Hinterschienbein.



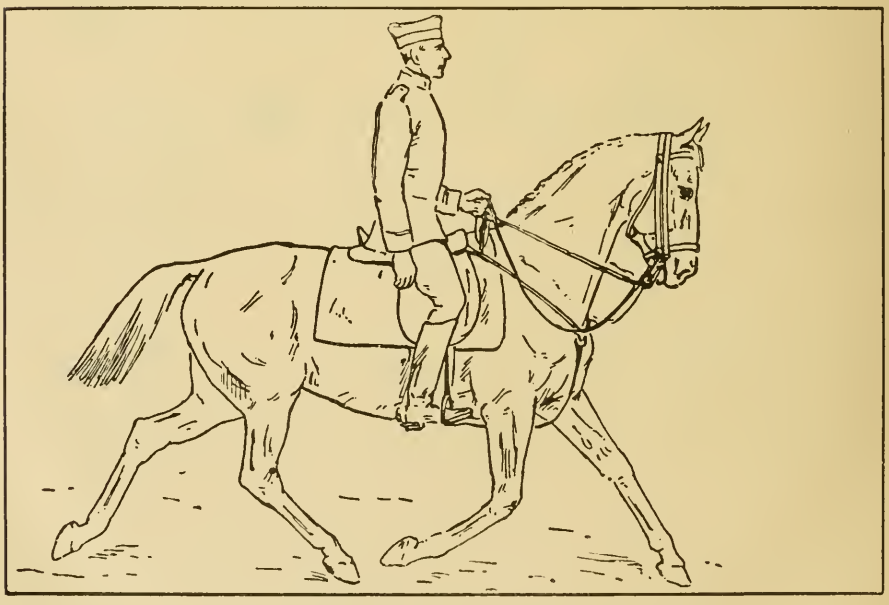
Die Messung nach Prof. Herbin (nach Wrangel).

a — a. Vom Widerrist bis zur Bugspitze.
b — b. Vom äußersten Punkte der Hinterhand bis zur Hüftspitze.
b — c. Von der Hüftspitze, auf der Horizontalen gemessen, bis zum Schnittpunkt mit dem Schultermaß (a — a).
d — d. Vom Halsansatz bis zur Ohrenwurzel.

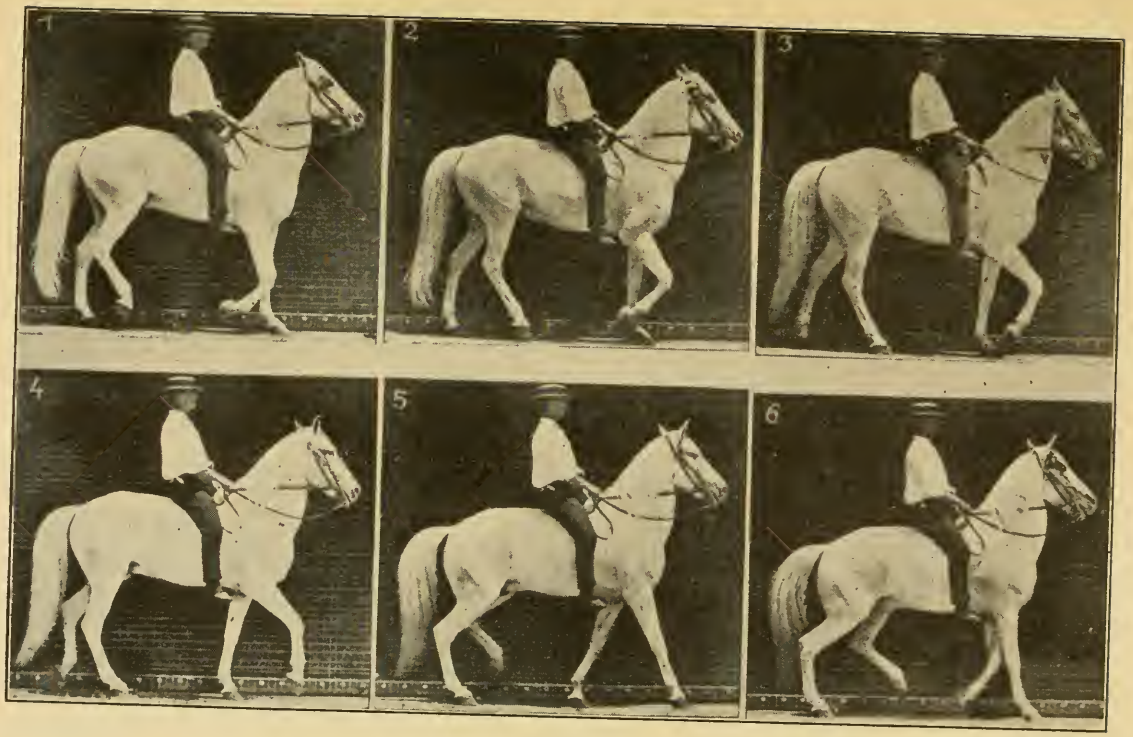
Die Strecke a — f kennzeichnet die Höhe (Größe), die Strecke l — l die Länge des Pferdes.



a) Haltung der jungen Remonte beim ersten Anreiten.

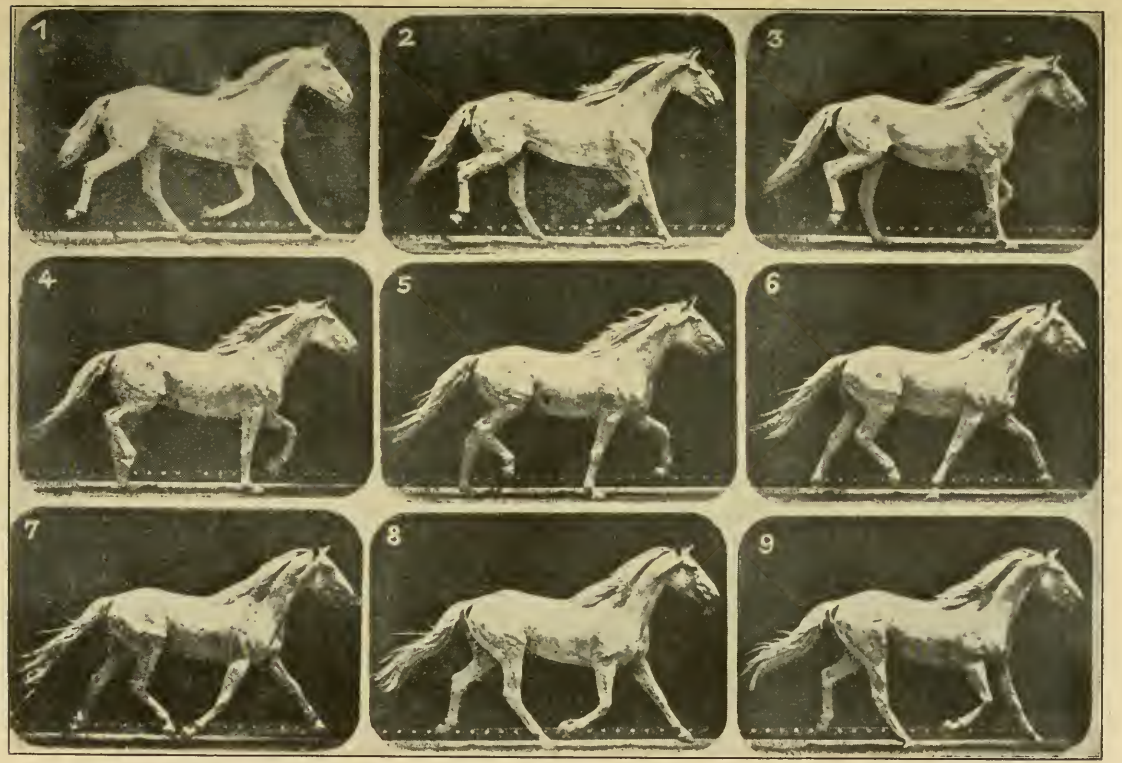


b) Dressurhaltung. (Nach der Reitvorschrift.)



Der Schritt (nach Muybridge).

Die hier dargestellte Reihenfolge des Aufsetzens der Füße ist folgende: Linker Vorderfuß (Bild 1), rechter Hinterfuß (Bild 3), rechter Vorderfuß (Bild 5), linker Hinterfuß. (Bild 6 bringt das nicht mehr zum Ausdruck, man hat es sich in einer 7. oder 8. Momentaufnahme vorzustellen



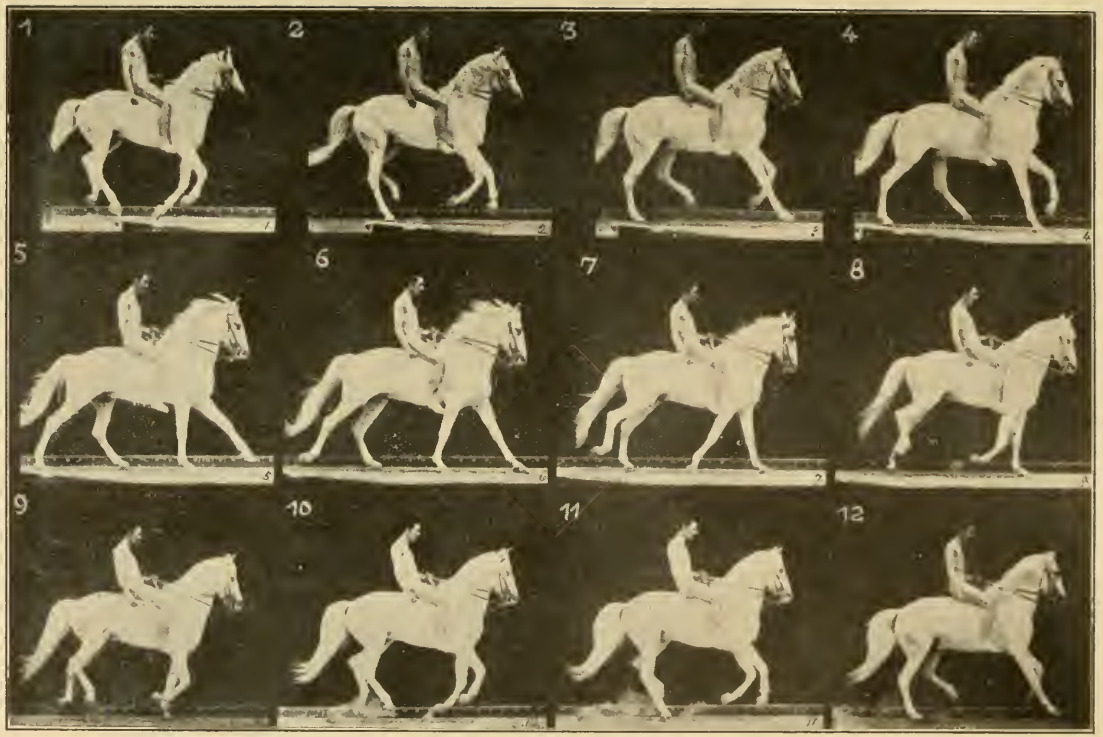
Der Trab (nach Muybridge).

Bild 1 zeigt den Beginn des Fußens auf dem diagonalen Fußpaar: linker Hinterfuß — rechter Vorderfuß. Bild 6 gibt das Abschnellen dieses Fußpaares vom Boden wieder. Bild 7 veranschaulicht den Augenblick des Schwebens. Bild 8 enthält den Anfang des Fußens auf dem entgegengesetzten diagonalen Fußpaar: rechter Hinterfuß — linker Vorderfuß.

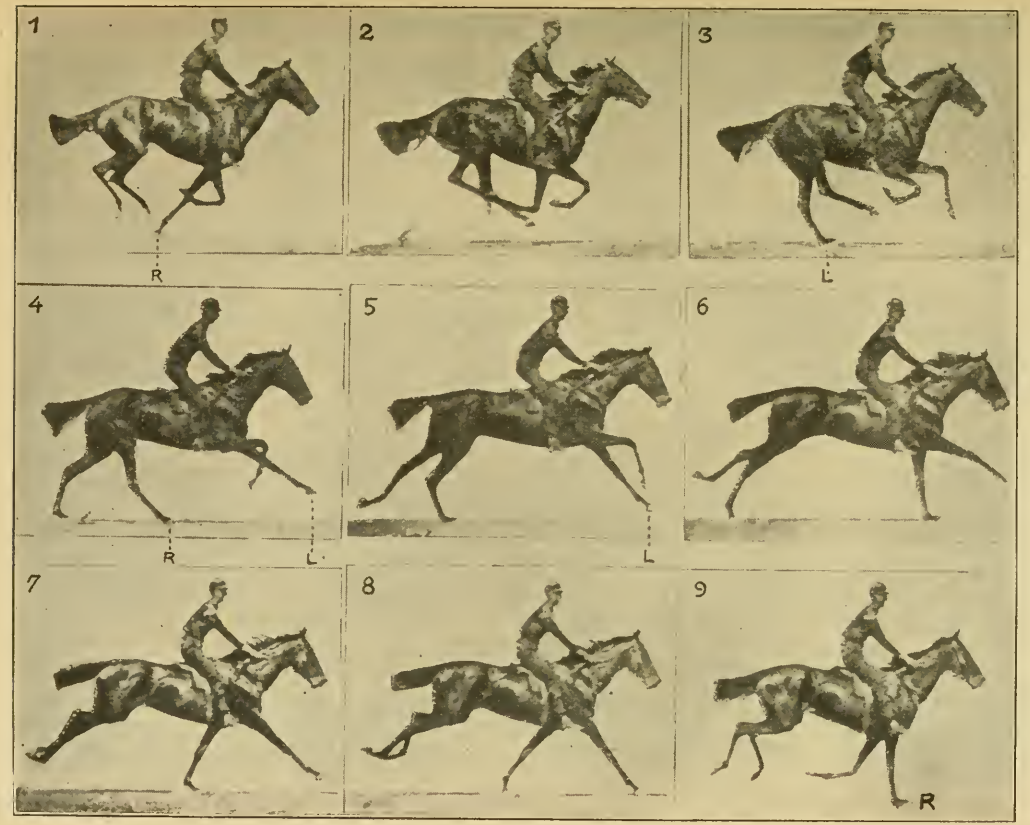
Als charakteristische Wiedergabe der Hauptmomente enthalten:

Bild 1: Den Moment des Schwebens.
Bild 2: Den Moment der Stütze auf einen Hinterfuß (im Augenblick des Auftretens).
Bild 6: Den Moment des Fußens auf der Diagonale (im Augenblick der gleichmäßigen Belastung).
Bild 9: Den Moment des Abschnellens auf einem Vorderfuß).

Betrachten wir den linken Hinterfuß und den rechten Vorderfuß als gleichzeitig landend, so haben wir den normalen Galopprhythmus, in 3 Tempos. Die 3 Schläge ergeben sich aus Bild 2, 4 und 6. Erachten wir aber den rechten Vorderfuß als v o r dem linken Hinterfuß auftretend (Bild 4), ohne Verschmelzung der Tritte, so haben wir den kurzen Vorbandgalopp in 4 Tempos (Bild 2, 4, 5 und 6), den sogenannten Canter. Ließe man dagegen den Hinterfuß auf Bild 4 merkbar n a c h dem Vorderfuß auftreten, so entstünde der ebenfalls 4 Tempos zeigende Schulgalopp.



Der kurze Galopp. (Canter.) Hier Linksgalopp. (Nach Muybridge.)

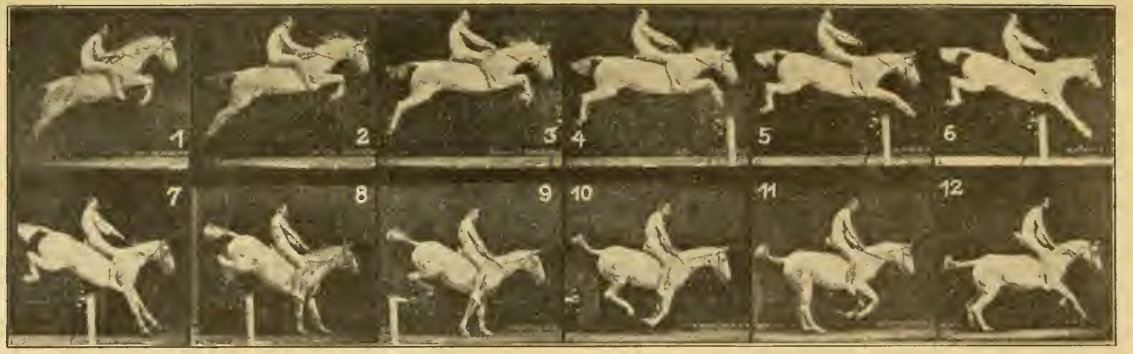


Der gestreckte Galopp. Hier Rechtsgalopp. (Nach Muybridge.)

Die charakteristischen Hauptmomente sind:

Bild 2: Der Moment des Schwebens.
Bild 3: Der Moment der Stütze auf einem Hinterfuß.
Bild 6: Der Moment des Fußens auf der Diagonale.
Bild 9: Der Moment des Abschnellens auf einem Vorderfuß.

Wir haben hier den gestreckten Galopp in 4 Tempos. Die 4 Schläge ergeben sich aus Bild 3, 4, 6 und 8. Wir sehen den rechten Hinterfuß entsprechend dem scharfen Tempo erheblich v o r dem diagonalen Vorderfuß auftreten (Bild 4 und 6). Je größer die Schnelligkeit, desto mehr nähert sich zeitlich das Aufsetzen der benachbarten Füße, d. h. der Hinter- oder der Vorderfüße, der Gleichzeitigkeit und damit dem Zweitempo-Rhythmus: Hinterhand — Vorhand. Dieser Rhythmus wird (nach Spohr) in der idealen Schulkarriere auch tatsächlich erreicht. Je kleiner dagegen die Geschwindigkeit wird, um so gleichmäßiger werden die Intervalle zwischen dem Aufsetzen der Füße. Im gleichen Maße wird die Körperhaltung gedrungener bis zum versammelten Schulgalopp.



a) Der Sprung (nach Muybridge).

Der Sprung.

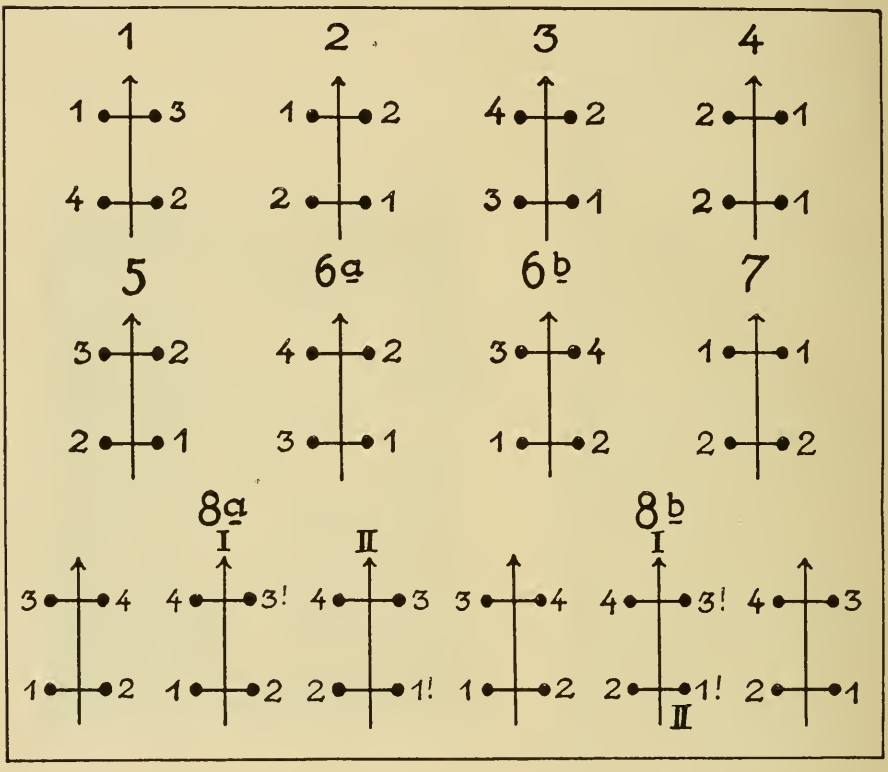
Der Sprung ist keine Gangart. Er unterbricht vielmehr den Rhythmus des Laufes und zeigt im Gegensatz zu diesem eine parallele Funktion der Vorder- bezw. Hinterfüße, die sich erst kurz vor dem Landen (Bild 7) löst. Nur mit dem Rhythmus der (idealen) Karriere zeigt er Übereinstimmung; denn diese kann auch als eine Reihe von Sprüngen betrachtet werden.

b) Das Changement (nach Marey).

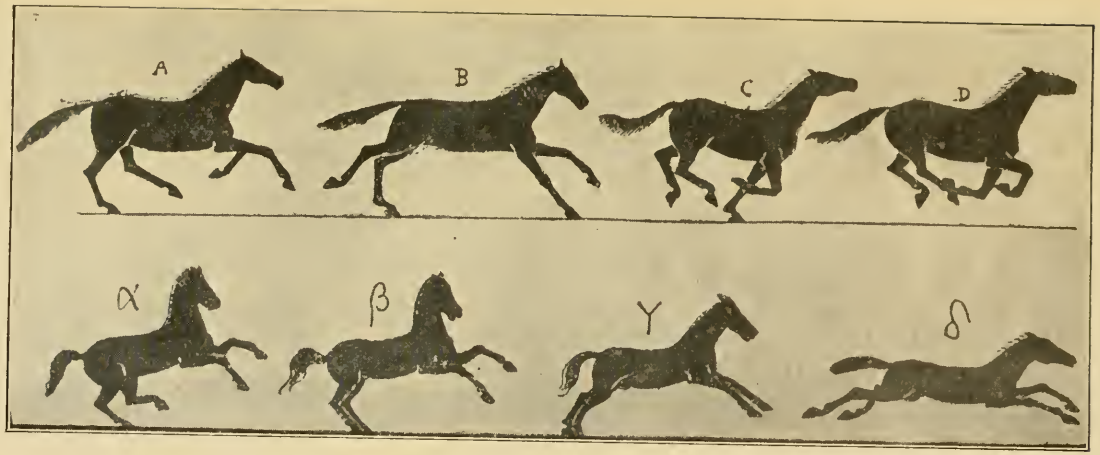
Das Changement.

Die Hinterhand zeigt Linksgalopp: Der innere, linke Hinterfuß greift vor den zuerst gelandeten äußeren, rechten Hinterfuß. Mit diesem linken Hinterfuß müßte normaler Weise der rechte Vorderfuß zum Landen kommen, bezw., bei 4 Tempos, im unmittelbaren Anschluß an ihn. Wir sehen aber den linken Vorderfuß zuerst an der Reihe zum Landen. Das Pferd hat demnach mit der Vorhand zum Rechtsgalopp abchangiert.

Schematische Darstellung der Fußfolge in den verschiedenen Gangarten in Beispielen. Die Zahlen bedeuten die Reihenfolge des gleichzeitigen Fußens, der Pfeil zeigt die Bewegungsrichtung des Pferdekörpers an.



1. Schritt. 4 Tempos.
2. Trab. 2 Tempos.
3. Paß. 4 Tempos. (Amble.)
4. Rack. 2 Tempos.
5. Galopp in 3 Tempos (links).
6. Galopp in 4 Tempos (rechts).
   a) Canter (Vorhandgalopp).
   b) Schulgalopp und gestreckter Lauf.
7. Galopp in 2 Tempos (Karriere).
8. Changement (von rechts zu links).
   a) Von der Vorhand eingeleitet.
   b) Von der Hinterhand eingeleitet.
9. Der Kreuzgalopp. Er besteht im Beharren der Fußfolge, nachdem entweder die Hinterhand oder die Vorhand changiert hat. Es unterbleibt also nach der Einleitung des Changements durch das eine Fußpaar (z. B 8a I) die Vollendung desselben mit dem anderen Fußpaar. Wird die Vollendung nachgeholt (8a II), so geht der Kreuzgalopp in den normalen Rhythmus über.



Die Momente der natürlichen Bewegung und die Motive der bildenden Kunst nach Reinach.

Die natürlichen Momente entsprechen genau den aus den kinematographischen Aufnahmen erkennbaren Hauptmomenten, gegliedert nach der Reihenfolge des Fußens.

A. Der Moment der Stütze auf einem Hinterfuß.

B. Der Moment des Fußens auf der Diagonale.

C. Der Moment des Abschnellens auf einem Vorderfuß.

D. Der Moment des Schwebens.

Die Motive aus dem Bereich der bildenden Kunst bezeichnet Reinach wie folgt. Wir fügen die Verdeutschung in Klammern bei.

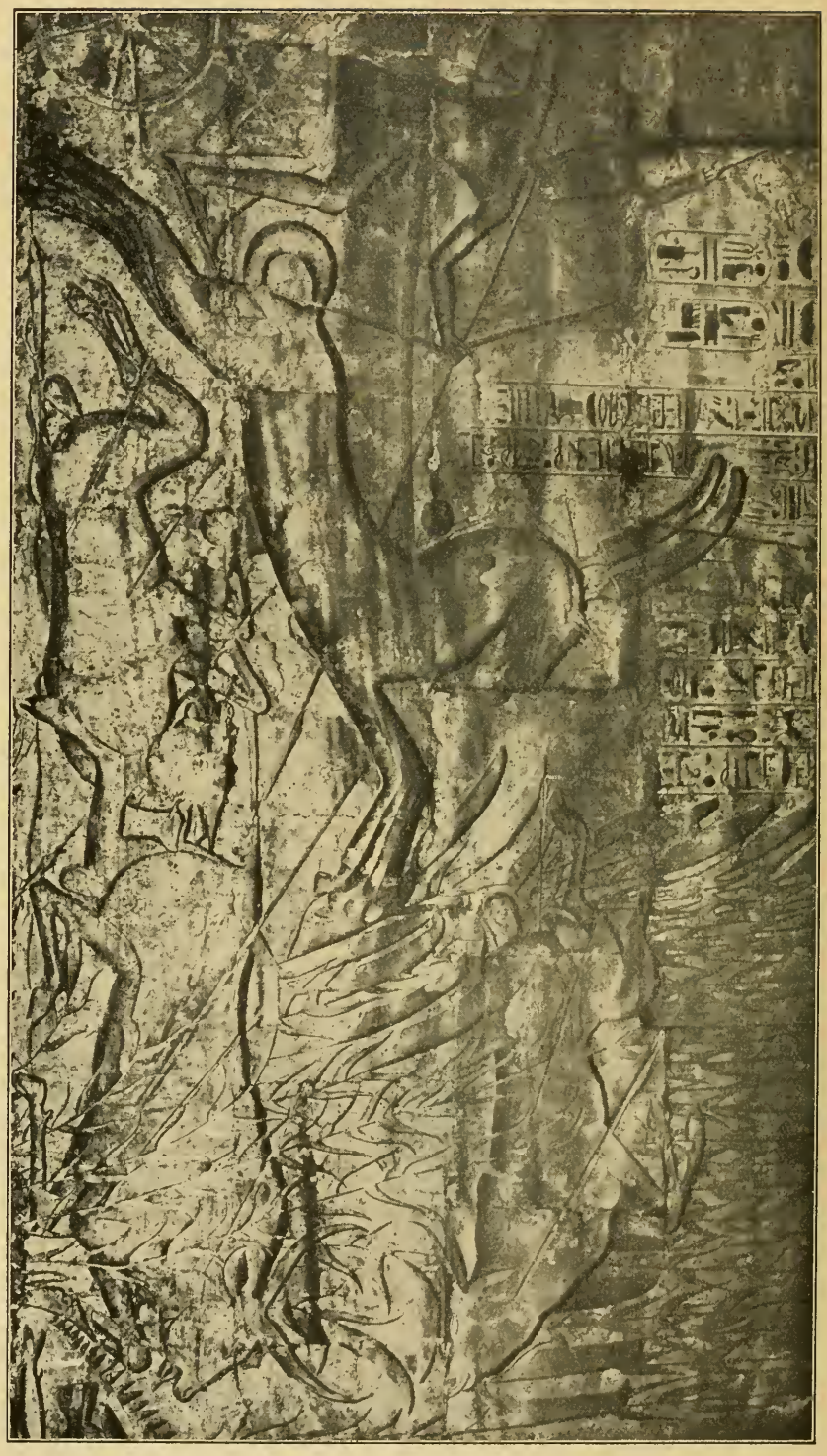
α. Le canter (das Motiv der Stütze auf einem Hinterfuß) entspricht A.

β. Le cabré fléchi (das Motiv der Stütze auf beiden Hinterfüßen) ist kein Galopp. Es entspricht etwa dem Steigen, dem Sprung, der Levade und ähnlichen Bewegungen des Pferdes.

γ. Le cabré allongé (das Motiv des Streckens auf der Hinterhand) ist idealisiert aus der Beobachtung der Bewegung von B.

δ. Le galop volant (das Motiv des Schwebens mit gestreckten Gliedern) ist eine ideallsierte Karriere.

Es bestehen also zwischen β und B, γ und C, δ und D keine künstlerischen Bezlehungen.



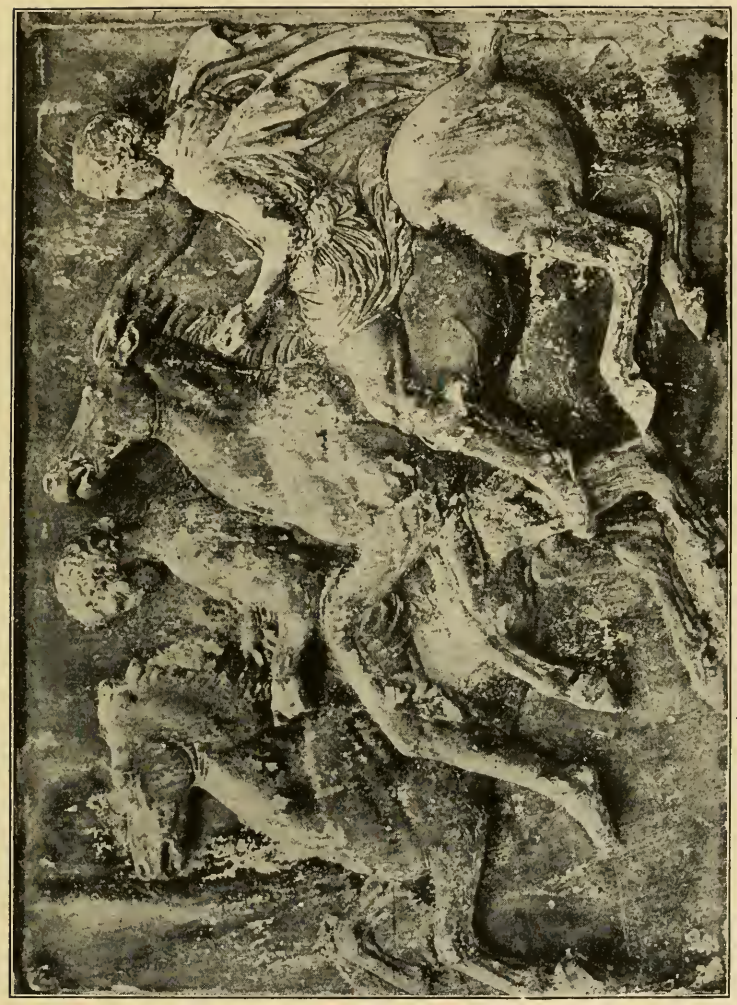
Ägyptische Kunst. Ramses III. auf der Jagd. Medine Habu.

Assyrische Kunst. Assur-bani-pal auf der Jagd. (668—626 v. Ch.) Relief aus Kujundschick. London, British Museum.

Griechische Kunst.

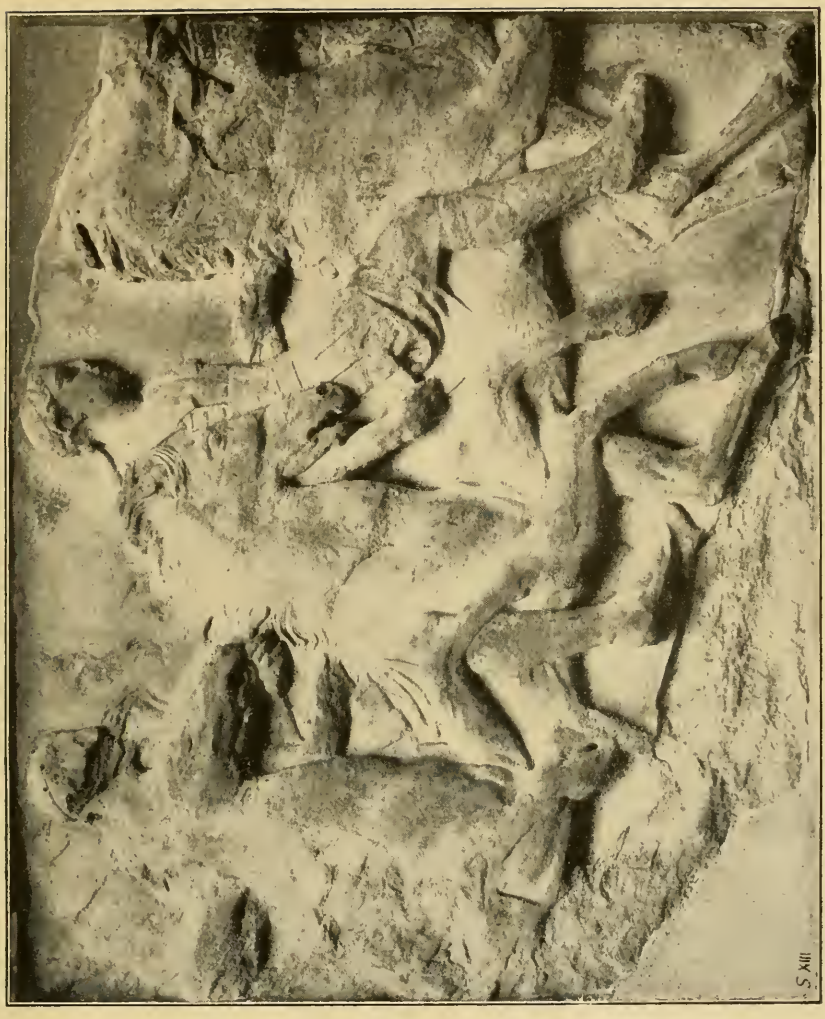
Innenbild einer attischen Trinkschale des Onesimos

(Nach Hartwig, Meisterschalen LIV. Dieses Pferd ist dargestellt als im Trabe tänzelnd. Vergl. uns. Taf. III und Taf. VI, Bild 5.)



Griechische Kunst. Parthenon. Westfries X.

Parthenon, Nordfries XXXVI.



Parthenon, Südfries XIII.

Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum.

Von Dr. MARGARETE BIEBER. Mit 109 Tafeln und 142 Abbildungen im Text. Quart. V, 212 Seiten. 1920. Geb. M. 190.—

Die griechischen Dramen sind nicht bestimmt, gelesen, sondern gesehen zu werden. Wer diese Meisterwerke der Weltliteratur verstehen will, muß wissen, wie sie sinnfällig vorgeführt wurden. Dazu verhilft die bildliche Überlieferung, die in dem Buch so vollständig wie nur möglich gesammelt ist. Die Tafeln sind Lichtdrucke nach photographischen Aufnahmen von fast durchweg unveröffentlichten antiken Denkmälern. Die Textabbildungen bringen Grundrisse der Theatergebäude, Details, Rekonstruktionen, veröffentlichte Bildwerke, kleinere Gegenstände wie Münzen und Theatermasken, Zeichnungen nach Vasenbildern, Proben aus einer unveröffentlichten Terenz-Handschrift u. a.

Die Altertümer von Benin.

Von FELIX VON LUSCHAN. Quart. XII, 522 Seiten mit 889 Abbildungen im Text und auf Ergänzungsblättern sowie mit 129 Lichtdrucktafeln in zwei Mappen. 1919.

Textband gebunden und 2 Tafelmappen M. 300.—

Dieses Werk, das gleichzeitig auch als Band VIII, IX und X der »Veröffentlichungen aus dem Museum für Völkerkunde« erscheint, ist nicht nur für Ethnographen und für völkerkundliche Museen usw. bestimmt, sondern auch von Bedeutung für Archäologen, Künstler, kunstgewerbliche Schulen und Sammlungen, sowie für Kunsthistoriker. Besonderen Wert hat es auch für das Kunsthandwerk, das aus den zahlreichen Abbildungen zweifellos Verständnis für die Negerkunst und damit eine reiche Fülle von Anregungen schöpfen wird.

Buddhistische Tempelanlagen in Siam.

Von KARL DÖHRING. Lexikon-Oktav. Ein Textband mit Abbildungen und zwei Tafelbände mit 180 Tafeln.

In Kunstleder geb. M. 450.—

Das Werk ist die erste Darstellung eines Zweiges der Kunst Asiens, der in Europa bisher wenig bekannt war, trotzdem er den Kunstschöpfungen Chinas und Japans in keiner Beziehung nachsteht.

Der damit charakterisierten Bedeutung des Werkes entsprechend wurde seiner Ausstattung die größte Sorgfalt gewidmet.

Dem Gelehrten gibt das Werk einen großen Gegenstand kunst-, religions-, sprach- und völkergeschichtlicher Studien in bequemer, exakt vorgearbeiteter Fassung an die Hand. Dem Architekten und Kunstgewerbler so wie der kunstgewerblichen Industrie erschließen die reichen Bilddarstellungen und maßstäblichen Aufnahmen des Werkes eine neue Welt stilstarker Formen und eine Fülle wertvoller Anregungen und Auswertungsmöglichkeiten.

Dem Kunstfreunde bietet das Werk einen Besitz, dessen Wert erhöht wird durch das allgemeine Interesse, das die Gegenwart den alten Kulturelementen Ostasiens zuwendet.

VEREINIGUNG WISSENSCHAFTLICHER VERLEGER

WALTER DE GRUYTER & CO., VORM. G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG - J. GUTTENTAG, VERLAGSBUCHHANDLUNG - GEORG REIMER - KARL J. TRÜBNER - VEIT & COMP.

BERLIN UND LEIPZIG

Webster Family Library of Veterinary Medicine
Cummings School of Veterinary Medicine at
Tufts University
200 Westboro Road
North Grafton, MA 01536

Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen.

Veröffentlicht von BOTHO GRAEF. Unter Mitwirkung von PAUL HARTWIG, PAUL WOLTERS, ROBERT ZAHN.
Heft 1. Text Bogen 1 bis 22, Tafel 1 bis 46. Folio. 1909. M. 60.—.
Heft 2. 1911. M. 60.—. Heft 3. 1911. M. 30.—.
Das Werk wird 5 bis 6 Hefte umfassen, die in rascher Folge erscheinen sollen.

Die gesamte Menge der auf der Akropolis vorhandenen Vasenscherben mag eher über, als unter hunderttausend betragen.

Das nach wiederholter eingehender Prüfung und Sichtung einer so großen Menge als wertvoll ausgewählte Material der Benutzung zugänglich zu machen, mußte der vornehmste Zweck dieser Veröffentlichung sein. Es war das Bestreben, durch reichliche Abbildungen alles nur einigermaßen bedeutsame Material im Bilde vorzulegen. Die Reproduktion ist durchgehends in Lichtdruck erfolgt, eine Tafel ist in Buntdruck hergestellt.

Was über den Fundort der einzelnen Stücke bekannt war, ist im Text angegeben, auch wo keine sicheren Schlüsse daraus zu ziehen sind.

Die griechischen Meisterschalen der Blütezeit des strengen rotfigurigen Stiles.

Mit Unterstützung der Königl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften und aus privaten Mitteln herausgegeben von PAUL HARTWIG. Textband: Quart 712 Seiten mit vielen Abbildungen. Tafelband: 75 Lichtdrucktafeln Imperial. 1893. M. 400.—**

Das große Werk enthält auf den 75 Tafeln und in den vielen Abbildungen des Textes eine Menge gar nicht oder nur wenig bekannter Schalenbilder. Das Ziel des Werkes ist, unter den uns erhaltenen Schalen des strengen rotfigurigen Stiles die Individualitäten der einzelnen Maler herauszuerkennen Liebevolle Vertiefung in den Gegenstand, Sorgfalt und Feinheit der Beobachtung und eine umfangreiche Kenntnis des weitzerstreuten und oft schwer zugänglichen Materials ermöglichen es dem Verfasser, in dieser Richtung sehr viel werter zu kommen, als man bisher gelangt war.

Über die Maltechnik der Alten.

Mit besonderer Berücksichtigung der römisch-pompejanischen Wandmalerei. Nebst einer Anleitung zur mikroskop. Untersuchung der Kunstwerke. Von E. RAEHLMANN. Mit 3 Tafeln. Quart. 1910. M. 6.—**

Die Technik der alten Meister, die Technik der alten griechischen und römischen Kunst ist uns abhanden gekommen. Über die Technik, mit welcher die Zeugen altgriechischer Kunst gemalt worden, über die Farben, welche verwendet worden sind, über die Art und Weise endlich, wie diese Malereien auf der Wand befestigt wurden, ist Streit unter Kunstforschern, sowie unter Künstlern.

Wenn wir das Mikroskop zur Untersuchung der Malereien anwenden, dann erschließt uns die Natur einen Teil ihrer Geheimnisse, indem sie uns das Material schärfer zu sehen erlaubt, welches die Maler längstvergangener Zeiten zu ihren unsterblichen Werken verwendet haben.

So gewinnen wir viele und sehr wichtige Anhaltspunkte, um die Stoffe in den Malschichten der alten Meister zu erkennen.

*Zu den mit ** verzeichneten Preisen tritt ein Verlegerteuerungszuschlag von 200%.*

VEREINIGUNG WISSENSCHAFTLICHER VERLEGER
WALTER DE GRUYTER & CO., VORM. G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG - J. GUTTENTAG, VERLAGSBUCHHANDLUNG - GEORG REIMER - KARL J. TRÜBNER - VEIT & COMP.
BERLIN UND LEIPZIG